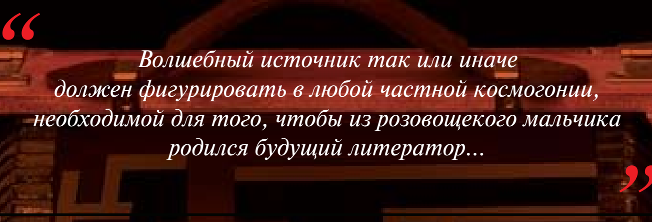


Юрий ЛЕВИНГ

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

воспитание оптикой

воспитание оптикой

Юрий Левинг

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

Юрий Левинг

воспитание оптикой

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА 2010

УДК 769.2
ББК 85.157

Л 36

Художник
Е. Габриелев

Левинг Ю.

Л 36 **Воспитание оптикой.** *Книжная графика, анимация, текст.* М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 528 с., ил.

Книга Юрия Левинга построена на «сопряжениях далековатых идей» и «странных сближеньях». Ее герои — Маршак, Набоков и Маяковский, Носов и Трифонов, Мандельштам и Дзига Вертов, а также многочисленные иллюстраторы детских книг, — поскольку именно детское чтение «книжек с картинками» образует стержень и авторского повествования, и, собственно, того «воспитания оптикой», про которое здесь идет речь. Автор представляет единое пространство культуры, где маргинальное — особенности литературных меню или фасоны одежды персонажей — рассмотрено в контексте столь широком и разнообразном, что одно это обеспечивает читателю увлекательный интеллектуальный маршрут.

УДК 769.2
ББК 85.157

ISBN 978-5-86793-806-2

Содержание

Лии Григорьевне Цейтловской
Вере Семеновне Завьяловой

«...образование есть в России даже
недурное, воспитания нет...»

И.Е. Репин — К.И. Чуковскому (1925)

Настройка фокуса

(Вместо предуведомления)

Коды:

Портреты	
Пейзажи	
Пространства	
Предметы	
Приближение	
Игры	
Прочтения	
Праздники	

Вглядываясь в прошлое, двигаться буду рывками.
Окуляр подвижен, и штатив неустойчив.
Zoom — Zoom — Zoom

Съемка

Режим: автоматический

Первая в жизни библиотека — читальня моего детства — располагалась на улице Карла Маркса города Перми, только улица эта давно уже превратилась в Сибирский тракт. Дошкольником я не мог знать, что бывшее купеческое здание попало на юрятинские страницы «Доктора Живаго», теперь же мне очень легко представляется Лара выглядывающей из украшенного лепниной окошка второго этажа.

Как раз там, на втором этаже городской библиотеки им. Пушкина, куда вели легкие пролеты с мраморными перилами, и был устроен детский читальный зал. Кроме книг в нем было два завораживающих внимание предмета. Во-первых, на стене висели сказочные часы-избушка — с еловыми шишками на тяжелых цепях и говорящей кукушкой. Во-вторых, в долговязой вазе стояли несколько пышных перьев из павлиньего хвоста. В уральском промышленном горо-

де и то и другое смотрелось довольно дико. Однажды на встрече с «живым писателем» (Лев Давыдычев?), рассказывавшим об индейцах Америки, я впервые услышал слово «пиро́ги», и было смешно и чудно вот это *неправильное* ударение. Из выбранных мною во время визита со старшей группой детсада книг запомнилось «Огниво». Крупный солдат в неправдоподобно красивой — почему-то царской — униформе и с хитрым взглядом опускается в подземелье...

Кто-то сказал, что человек есть сумма прочитанных им книг. Взрослый читатель, если ему повезло, может оглянуться по сторонам, пробежать глазами по корешкам домашней библиотеки. С каждой наверняка связана история — приобретения, чтения, хранения. Друзьям моего призыва, покинувшим СССР или Россию в начале 90-х годов и передвигавшимся по карте мира короткими перелетами — вне логики и против компасной стрелки, — часто приходилось по бумажным кирпичикам выкладывать в очередном временном жилище новые книжные полки, оставляя позади сотни любимых названий — злым букинистам, придирчивым оценщикам на толкучке, бывшим женам.

Детсад № 24 принадлежал Министерству связи, поэтому там была введена ночная смена для детей, чьи родители дежурили в ночь. К связистам наша

семья не принадлежала, но садик был приличным — в центре города, в старинном кирпичном особняке по улице Ленина (бывш. Покровской), 38. Изначально дом был отстроен купцами Степановыми, там размещался табачно-бакалейный и колониальный магазин (в 1904 году реклама в «Пермских губернских ведомостях» сообщала: *Единственный громадный выбор табаку, сигар и папирос, всевозможных петербургских, московских, ростовских, рижских и южных фабрик. Еженедельное получение свежих конфет лучших столичных кондитерских. Кофе всех сортов, какао, шоколад, печенье, икра, сибирские и одесские консервы. Дрожжи завода Бобрика, ежедневно свежее галлипольское масло*). Если об этой прошлой странице дома можно было лишь смутно догадываться по высоким потолкам и просторным залам, то дальнейшая его биография уже неминуемо ведет к тому профилю, в каком его застали я и мой младший брат. В 1907 году в здании открыли подготовительное «училище А.Н. Янович для детей обоего пола от 6 до 10 лет», после чего оно было быстро реквизировано под телефонную станцию (отсюда и до Министерства связи недалеко).

Освобожденный от детей дом пока стоит, хотя от старой, преимущественно деревянно-резной Перми (Кировка, Разгуляй, Мотовилиха) мало что уже осталось сегодня. В «лихие девяностые» ее безжалостно вырубили и заменили стеклянно-бетонными протезами.

Улица Леина. 1992

Иногда меня оставляли в садике ночевать (жене до сих пор трудно поверить, что делалось это по моей собственной инициативе). Не было ничего интереснее, чем играть с утра еще сонными игрушками и встречать приведенных с мороза из дома одногруппников.

Первые сильные зрительские впечатления как раз оттуда. Черно-белый телевизор стоял в спортивном зале, а мы сидели прямо на полу, полурадугой, напротив. Теперь понимаю, что нянечки особенно с нами и нашей детской психикой не церемонились. Воспитательница гладит мои волосы, приговаривая: «Твои бы — да девочке...» Штирлиц ударяет нациста бутылкой по голове. Тот падает в обморок.

По этому же убогому телику на куриных ножках однажды утром нам показали похороны Суслова. Было торжественно и жутко. В первый раз в жизни я узнал, что гроб *зарывают прямо в землю*.

Устранение эффекта «красных глаз»

Любимой воспитательницей была Елизавета Петровна (у нее и профиль был царский).

Ящики в раздевалке украшались геометрической фигурой веселого цвета и номером. Ни бабочкой или

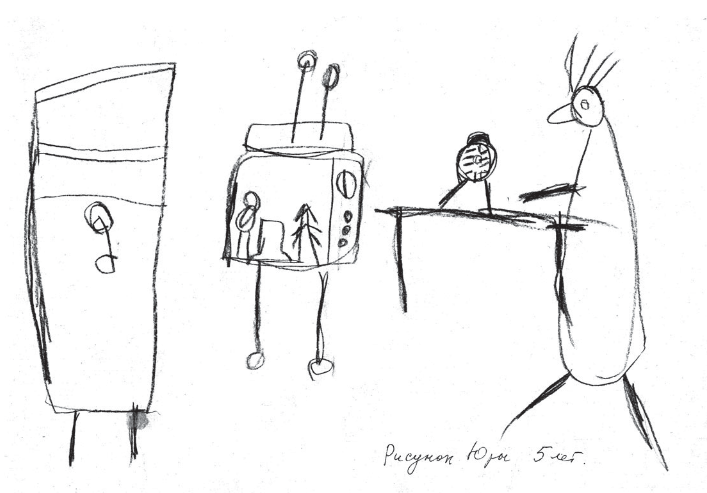
цветочком, как у моих детей на Западе годы спустя, а именно абстрактными образами и цифровой комбинацией. В качестве первого в жизни персонального кода мне достались номер «37» и зеленый огурец (психоаналитик, не спи!).

Туалет в детсаде был общим и напоминал боярскую палату: девочки писали сидя, мальчики как придется, но главное, что туда вела толстая, как лавка ката, дверь — и было ужасно от мысли, что она может закрыться и ее *никогда* не отопрут.

На время сончаса актовый зал под масляным прищуром Ильича на стене заполнялся брезентовыми раскладушками. Моргавших накрывали одеялом с головой — дышать становилось нестерпимо трудно и страшно.

Однажды Елизавета Петровна читала вслух принесенного мною из дома Носова. Когда пришло время отдыха, она увековечила паузу галочкой на полях. Вот здесь, на странице 17: «Целый вечер мы с Мишкой звонили друг другу и выдумывали разные фокусы...» (рассказ «Телефон»).

С книгами детства связана интересная особенность — часто помнишь, где их читал впервые. «Карлсона» — на подоконнике, загребая крыжовник слепой рукой из заботливо подставленной родителями коричневой эмалированной миски. «Робинзона Крузо» — на водосточной трубе, где-то на улице Ленина, так от нетерпения и не донеся до дома.



Холодильник «Саратов», телевизор «Темп», за столом – пингвин (или бабушка?). По обыкновению мама подписывала и откладывала мои шедевры

Учительница начальных классов Елизавета Никифоровна Рабинович (раньше гораздо сильнее удивляло ее отчество, нежели фамилия по мужу) была женщиной беззаветно преданной своей профессии, правда, в порывах гнева могла ломать шариковые ручки о головы питомцев (вот почему на столе в стакане у нее всегда пластмассовых ручек было *несколько*). Двоечники утверждали, что было не больно, но эффектно. На Елизавету Никифоровну все равно не обижались, а напротив, уважали. Например, она могла навзрыд заплакать от нашей коллективной нерадивости или вдруг обвести всех обжигающим взглядом, которому бы позавидовал сам Вольф Мессинг, и тихо произнести: «Я вас *насквозь* вижу». И все ей верили. В конце первого класса она заставила нас завести «Дневник читателя». И сама крупным ровным почерком вывела название на первой странице клеенчатой общей тетради. Благодаря тому, что дневник пережил все наши переезды, сегодня четко восстанавливается мой читательский репертуар между 7—11 годами жизни.

Слайд-шоу

Режим автофокусировки: покадровый

Сначала я безыскусно записывал краткое содержание прочитанных книг, но позже втянулся — и стал

вклеивать на поля вырезанные из открыток иллюстрации. Чем изрядно умилял свою уже следующую учительницу литературы, Надежду Михайловну, пришедшую на смену Рабинович.

Лето, окончен первый класс. Вот они, аннотации, выписываемые наугад:

Н.К. Крупская. Владимир Ильич Ленин

В комнате висит портрет Ленина. Вася спросил папу, кто это. Папа ему рассказал о В.И. Ленине. И Вася понял, что такое рабочая партия.

Э. Распэ. Полконя

В бою у коня барона Мюнхгаузена отрезали заднюю часть. Барон поехал поить коня, а задняя часть осталась на лугу. Пришел врач и сшил обе половинки.

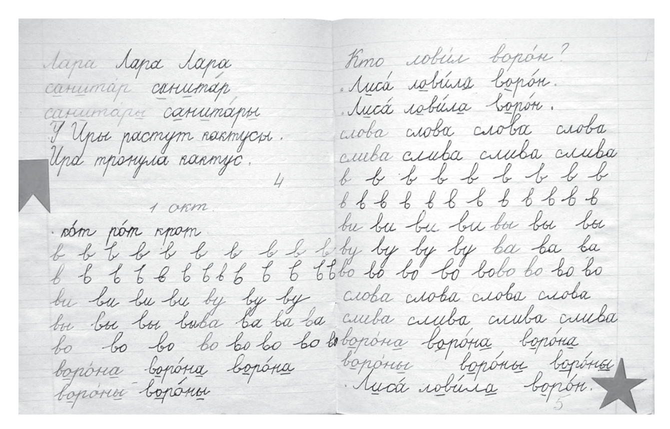
А. Толстой. Приключения Буратино

Буратино — деревянный мальчик. Он не любил ходить в школу. Но он был добрый. За это он получил золотой ключик.

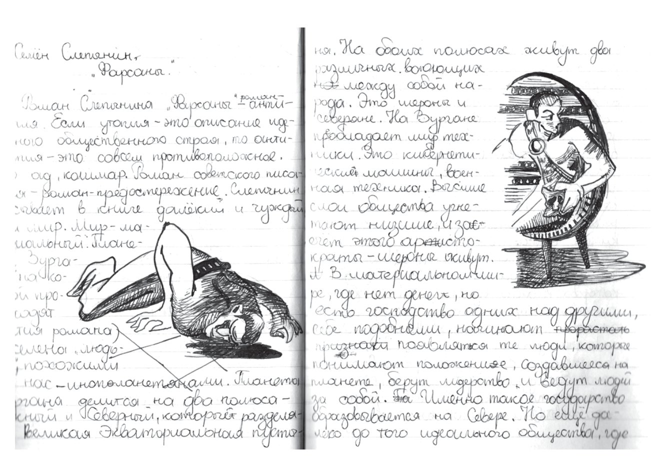
Б. Житков. Дым

Однажды случился пожар. Мальчик Петя испугался и спрятался под диван. Пожарные его еле нашли в дыму. Дым страшнее огня.

Про дым сказано верно, хотя и с налетом чужой афористики.


Лара Лара Лара
санитар санитар
санитары санитары
У Иры растут кактусы.
Ира тронула кактус.
4
1 окт.
кот рот крот
в в в в в в в в в в
в в в в в в в в в в в в
ви ви ви ви ву ву ву
вы вы вы вива ва ва ва
во во во во во во во во
ворона ворона ворона
вороны вороны
Кто ловил ворон?
Лиса ловила ворон.
Лиса ловила ворон.
слова слова слова слова
слива слива слива слива
в в в в в в в в в
в в в в в в в в в в в в
ви ви ви ви вы вы вы
ву ву ву ву ва ва ва
во во во во вово во во во
слова слова слова слова
слива слива слива слива
ворона ворона ворона
вороны вороны вороны
Лиса ловила ворон.
5

К оценкам в прописях приклеивались алые звездочки (пятерка) и флажки (четверка)


Семён Слепынин,
„Фарсаны."
Роман Слепынина „Фарсаны" – роман-анти-
ия. Если утопия – это описание иде-
ного общественного строя, то анти-
пия – это совсем противоположное.
ад, кошмар. Роман советского писа-
я – роман-предостережение. Слепынин
ывает в книге далёкий и чуждый
мир. Мир – ма-
иальный. Плане-
Бурга-
на ко-
й про-
дят
тия романа)
селены „людь-
похожими
нас – инопланетянами. Планета
гана делится на два полюса –
ный и Северный, которые разделя-
Великая Экваториальная пусты-
ня. На обоих полюсах живут два
различных, воюющих
между собой на-
рода. Это шероны и
североне. На Бургане
преобладает мир тех-
ники. Это кибернети-
ческие машины, воен-
ная техника. Высшие
слои общества угне-
тают низшие, и за
счет этого аристо-
краты – шероны живут.
А в материальном ми-
ре, где нет денег, но
есть господство одних над другими,
себе подобными, начинают ~~прорастать~~
~~признаки~~ появляться те люди, которые
понимают положение, создавшееся на
планете, берут лидерство, и ведут людей
за собой. ~~На~~ Именно такое государство
образовывается на Севере. Но еще да-
леко до того идеального общества, где

Страница «Дневника читателя»

За окном свистят мальчишки, зовут играть. Но я учусь в английской спецшколе № 7, ее окончили дед и мама, и мне нельзя позорить семейство. Я завидую ребятам, почти плачу сквозь зубы, но продолжаю мучительно выводить в полосатой тетради свои первые критические суждения.

Оглашаем списки конца второго класса: Ю. Герман (о шпионе, пробравшемся через границу по зимнему лесу, надев на сапоги коровьи копыта), Мамин-Сибиряк, А. Толстой, Бажов, Киплинг, Житков, Лавренев, Паустовский, Секора («Муравьи не сдаются»).

Год спустя идеологический туман сгущается, появляется больше книг о Ленине, Октябре и героях Гражданской войны: «Тайна Комдива», «Золотая шашка», «Мальчик из Уржума», «Метелица», «РВС» и «Тимур и его команда», «Смелая разведка» и «Партизанка Лара».

Суровое небо разряжается веселыми голявкинскими «Тетрадками под дождем» и «Денискиными рассказами» Драгунского. Из записи по прочтении «Приключений доисторического мальчика» Д'Эрвильи:

В этой повести написано про девятилетнего мальчика Крека, который жил сто лет назад, и его храбрых братьев. Рюг большеухий, Гель и Ожо. Их племя было в

черной дыре, которая находилась в горе. Племенем командовал Старейший. Однажды Креку доверили большое сокровище — огонь, но Крек не смог уберечь, и его выгнали из племени. Крек долго бродил по лесам, но нашел племя и остался там жить.

В четвертом классе приходят систематизм и ровность почерка.

Я стараюсь теперь сопровождать каждую запись рисунком цветными карандашами. Вот удачная рыжая Пеппи, а вот схематичный волк в три четверти на полях отчета о «Маугли». Из советских авторов прочитаны Алексин, Пантелеев, Астафьев, Кассиль, Крапивин — и мои любимые Юрии: Олеша и Сотник. Из иностранцев — «Приключения Тома Сойера» Марка Твена, «Гаврош» Гюго, Линдгрен, Родари. Проходят еще несколько месяцев, и траектория поглощения печатной литературы уводит от «Маленького оборвыша» Д. Гринвуда и сказки Треверс о волшебнице-домохозяйке с Вишневой улицы (недавно попалось в чужом ЖЖ: «*Все вокруг пидорасы, одна я Мэри Поппинс*») к «Айвенго» и «Детям капитана Гранта». Впрочем, пристрастия еще весьма неустойчивы — Кир Булычев соседствует с Джованьоли.

Пятиклассником одолеваю толстовского «Петра I» (Надежда Михайловна, казалось бы, должна гордиться моим патриотическим резюме, но вместо этого подчеркивает следующий абзац красным: «Петр I сделал переворот государства. Россия вышла из захудалой и вконец разоренной войнами страны в одну из самых крупных торговых и военных держав мира. Почти из ничего он сделал все... Меншиков был любимцем царя и очень быстро повышался»).

Фантастика А. Беляева и Еремея Парнова не мешает наслаждению Пушкиным («Сильвио был холостяк. Жил он среди офицеров и, как все, любил под-

выпить») — несмотря на *выражения*, учительница все же чувствует, что «Выстрел» мне искренне нравится, и ставит пятерку.

Тем же летом съедены вкуснейшие «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок», за ними — «Следопыт» Купера и «Золотой жук» Эдгара По в переводе Энгельгардта (выцветшее издание 55-го года до сих пор со мной). Декабрьские каникулы приносят радость знакомства с «Водителями фрегатов» Н. Чуковского и плотной прозой Диккенса («Оливер Твист»).

Стиль делается цветастей, я научаюсь размазывать тему, умничаю. Начало отзыва о рассказах из цикла шерлокианы:

Недавно я прочитал занимательный рассказ великого английского писателя, непревзойденного мастера короткого детектива Артура Конан Дойла. Вот уже на протяжении нескольких поколений мы читаем рассказы Дойла... и т.д. и т.п.

Шестой класс, новые вешки: «Похитители бриллиантов», «Маленькие трагедии», «Одноэтажная Америка». Скорее всего, по нововведению сверху начинаю вести подсчет прочитанным страницам — «*Итого за июль*: 2623 стр.». Маленький стахановец дает на-гора железниковское «Чучело» (уже просмотрен фильм о школьной жестокости), «Пестрые рассказы», «Войну миров» и многое другое («*Итого за август*:

1817 стр.»). Были «Пигмалион» Шоу и «Фарсаны» Слепынина, Джеймс Хедли Чейз и Николай Гоголь. А потом — потом было все остальное.

Чтобы «никто ничего» не подумал, научный руководитель и «тоже еврей» Шварц маму сильно донимал. Я никогда не видел мифического Шварца, но то и дело слышал в разговорах взрослых страшное его имя. Сдачу первой главы маминой диссертации мы отпраздновали в детском коктейль-баре «Сказка», первом такого рода заведении в городе, в котором взбитый молочный напиток подавался с легкими пластмассовыми соломинками.

Как у иных живших поблизости к железнодорожным путям отправление в царство сна ассоциировалось с вечным паровозным гудком, так детство мое между третьим и пятым классом прошло под стук клавиш печатной машинки. Засыпаю, упершись взглядом в голубой плафон на потолке с греческим орнаментом; бабушкин голос в соседней комнате диктует невидимой маме монотонный текст, взрываемый периодическими восклицаниями: «Точка!.. Пробел!! Новая строка!!!»

Звонок рычага, хруст передвигаемой каретки.

Редактировать набитый текст было невозможно, хотя в канцелярском обиходе восьмидесятых появилось удобное новшество — клеящий карандаш. Иногда помочь с вклеиванием пинцетом квадратиков на

место замеченных опечаток приходил весельчак и *уже защитившийся* юрист дядя Федя.

Аккурат в день моего десятилетия счастливая мама прозвонилась из Казани и сообщила о блестящей защите: дом был полон гостей, все радовались и поднимали бокалы. Думали — сейчас заживем после скудной девяносторублевой стипендии, но колесо истории дало крен, и вскоре все полетело в тартарары.

Татарин Вилькин, научный оппонент и вылитый предводитель дворянства Киса Воробьянинов, долго еще слал нам из Казани открытки, ровно заполненные образцовым каллиграфическим почерком.

Защита от стирания изображений

Жажда знаний в первом поколении нашей семьи, отданном в университеты, была огромна. Отец прадеда, отслужив кантонистом в николаевской армии, осел в Двинске и стал балагулой («Балагула убегает и трясет меня. / Рыжий Айзик правит парой и сосет тютюн. / Алый мак во ржи мелькает — лепестки огня. / Золотятся, льются нити телеграфных струн» — это про него). Семейная возчичья традиция была недолгой, но яркой: на войне один из моих двоюродных дедов был шофером Василия Сталина. Полковник и командир авиачасти слыл отчаянным головорезом.

Любил, чтоб возили его быстро и беспрекословно, иногда — по заминированным полям. Дяде Володе подобные игры с судьбой в и без того небезопасные фронтовые будни решительно не импонировали.

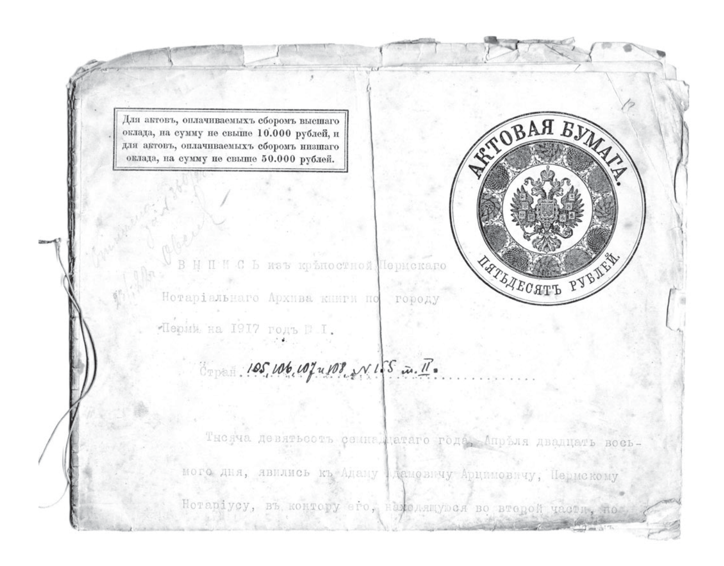
Во время Второй мировой дед завел себе блокнот, в который записывал незнакомые или малопонятные ему слова. По возвращении с фронта он их все сверил по словарю. Когда в доме молодоженов (с бабушкой они встретились в 1950 году) еще не было мебели, дед успел подписаться на Большую советскую энциклопедию. Ко времени моего появления на свет все 55 томов и дополнений красовались темно-синими корешками на румынских лакированных полках.

На эти самые полки ближе к весне выставлялись коробки со вкусной мацой — повыше, так чтобы не достали крысы. Но хитрые звери иногда даже в узком отвесном пространстве между стеллажом и стеной умудрялись забраться на самый верх и крошили бумажные пачки, которые дядя Эрик специально заказывал из московской синагоги — *потому что московская маца была румянее.*

Я любил угощать своих друзей бульоном с мацой, это придавало скучному советскому рациону оттенок разнообразия. Для простоты хрустящие квадратики с дырками назывались крекерами.

Спасаясь от набухающей гангрены Первой мировой, в 1914 году одна ветвь нашей семьи двинулась в

глубь России из белорусского местечка, другая — из-под Латвии. Обе встретились и переплелись на Урале.



Для актовъ, оплачиваемыхъ сборомъ высшаго оклада, на сумму не свыше 10.000 рублей, и для актовъ, оплачиваемыхъ сборомъ низшаго оклада, на сумму не свыше 50.000 рублей.

АКТОВАЯ БУМАГА.
ПЯТЬДЕСЯТЪ РУБЛЕЙ.

ВЫПИСЬ изъ крѣпостной Пермскаго Нотаріальнаго Архива книги по городу Перми на 1917 годъ № I.

Стран. 105, 106, 107 и 108. N 155 т. II.

Тысяча девятьсотъ семнадцатаго года, Апрѣля двадцать восьмого дня, явились къ Адаму Адамовичу Арцимовичу, Пермскому Нотаріусу, въ контору его, находящуюся во второй части, по

Сохранилась «выпись» из крепостной пермского нотариального архива за 1917 год, с сургучной печатью и двуглавыми орлами на актовой бумаге ценой пятьдесят рублей. Пожелтелая тетрадка, прошитая по позвоночнику, начинается эпически: «Тысяча девятьсот семнадцатого года, Апреля двадцать восьмого дня, явились к Адаму Адамовичу Арцимовичу, пермскому нотариусу, в контору его, находящуюся во второй части, по Пермской улице, в доме Лобанова...»

Из документов выходит, что Эльяш Гершанович Лейзерах, бабушкин дед по маминой стороне, был ракишским мещанином Новоалександровского уезда Ковенской губернии. Этот западный угол бывшего Великого княжества Литовского находится ныне в Белоруссии; уроженцами губернии и примерно ровесниками прапрадеда были поэты Георгий Иванов и Балтрушайтис, художник Левитан и главнокомандующий русской армией Врангель. Прапрадед имел более приземленный взгляд на вещи, нежели его прославленные земляки, поэтому по приезде в новое место он просто завел себе кошерную мясную лавку, выбрав для нее стратегическое место — прямо за углом от рынка; то, что при большевиках в расчищенном виде стало Октябрьской площадью моего детства, плацдармом для ежегодных парадов. Как видно на фотографиях, он носил окладистую хасидскую бороду и цилиндрическую шапочку, похожую на профессорскую.

Бабушкины старшие классы пришлись на военные годы. В Пермь были эвакуированы десятки тысяч беженцев. Одноклассницей бабушки оказалась Наташа, отец которой дописывал роман под названием «Два капитана». До сих пор жалею экземпляр в твердой белой обложке с дарственной автора, бесследно пропавший в суматохе отъезда. Каверины жили неподалеку, в гостинице «Центральная», напротив театрального сквера. В легендарной семиэтажке посели-

ли многих деятелей культуры, отброшенных на Урал ударной волной блицкрига: Осипа и Лилю Брик, Ивана Соколова-Микитова, Виталия Бианки, Михаила Козакова. Юрия Тынянова привезли в это здание на костылях из блокадного Ленинграда. Пациент эвакогоспиталя № 3149, развернутого на базе областной больницы, писал рассказ «Гражданин Очер» на койке, придвинутой к столу главного хирурга.

Когда война закончилась, бабушка села в поезд, направлявшийся в Ленинград, — предыдущая попытка поездки к родственникам сорвалась летом 41-го. Это было первым ее путешествием за пределы родного города и подарком к окончанию школы. В киоске на ленинградском вокзале розовощекую выпускницу поразил вид свежих ватрушек с сахарной пудрой: она не устояла и заплатила за ту, вкус которой не могла позабыть спустя много лет.

Конные статуи на Невском стояли замотанные в тряпье защитного цвета, как будто их только что выкопали из Капернаума.

Функция цвета
Монохромный

Прадед Хаим был жестянщиком. «Хаим» подревнееврейски значит «жизнь». Этим как раз Бог его сына, моего деда Шлейму, обделил. Когда в Совет-

ском Союзе родилась мама, в семье все с ужасом подумали, что отчество ее будет Шлеймовна. Так дед в паспорте стал Семеном Ефимовичем.

Его призвали в армию на Дальний Восток в 1939-м, а за считаные недели до назначенной демобилизации Гитлер напал на СССР. Вернулся домой дед лишь через восемь лет после того, как покинул его порог. До тех пор пока не открылся 2-й Дальневосточный фронт, армию резерва кормили консервами: дед надорвал печень и скончался от цирроза за два года до моего рождения.

Шлейма Хаимович Цейтловский окончил мединститут в 1951-м, в год рождения мамы; заведовал отделением врачебного контроля в физкультурном диспансере и просто обожал спорт. По приглашению Л.Ф. Соколова, главного тренера сборной России по боксу, в 1964 году дед стал врачом национальной команды. На сборы и соревнования приходилось часто отлучаться, но дед смог проработать со спортсменами вплоть до IV Спартакиады народов СССР. Книгу Соколова «Армейские мастера бокса» с надписью автора (*Другу спортсменов, врачу сборной команды РСФСР по боксу*) я зачитал до дыр. Истории про армейских мастеров бокса рассказывали о том, что этот вид спорта развивает не только быстроту, выносливость, ловкость, но и приучает человека быстро ориентироваться и принимать волевые решения. Запомнился эпи-

Министерство здравоохранения РСФСР
Молотовский медицинский институт
Дубликат
Студенческий билет
№ 1779
Фамилия Цейтловский
Имя Шлема
Отчество Хаимович
Время поступления 1946
Факультет лечебный
Директор института
Билет действителен до 1/IV 1949
Дата выдачи билета
(подпись)

Л. СОКОЛОВ

АРМЕЙСКИЕ
МАСТЕРА
БОКСА

(Заметки тренера)

ВОЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МИНИСТЕРСТВА ОБОРОНЫ СССР
МОСКВА—1963

зод из уст генерала Бакланова, адъютантом которого был известный боксер Николай Штейн. Как-то раз после изнурительных атак противника и напряженного уличного боя Бакланов со Штейном пересекали горящую деревню, часть которой уже заняли немцы. Выбегая из-за угла дома, Штейн неожиданно столкнулся лицом к лицу с немцем. У Штейна автомат был на ремне, немец же держал оружие наготове. Врагу достаточно было одного движения пальца, для того чтобы сразить нашего воина. На помощь Штейну пришли воспитанная боксом быстрота реакции, умение мгновенно оценивать положение и действовать. На долю секунды он оказался быстрее и молниеносным ударом кулака в подбородок свалил гитлеровца.

Защита кандидатской диссертации деда была назначена на июнь 1967 года, а во вторую неделю месяца израильтяне энергичной кодой завершили Шестидневную войну. Бабушка очень злилась тогда на израильтян, потому что считала, что из-за них теперь беспартийному дедушке «накидают черных шаров». Но, к счастью, все обошлось, и дед-врач благополучно стал кандидатом медицинских наук.

От деда осталось много параферналий: роскошный аккордеон, который мне разрешалось доставать из твердого чехла по большим праздникам, военные награды, дипломы судейских коллегий, настоящий кубок малахитового цвета с золотым легкоатлетом на

конусообразном колпаке и многое другое, но главное — постоянные рассказы родных и близких про его необычные теплоту, безотказность, отзывчивость. В детских садах он подрабатывал Дедом Морозом — до самого отъезда из России у нас за зеркальным шкафом хранились его походная палка с красной лентой, а в коробках с елочными игрушками — склянки с театральным гримом и красками, в том числе накладной нос из воска. Дед играл на скрипке, был душой общества и любимцем женщин, никогда не брал в рот спиртного по принципиальным соображениям — ведь он, как спортивный врач, проповедовал здоровый образ жизни.

Став ученым, дед не перестал заниматься исследованиями влияния физических упражнений на организм спортсменов, но больше времени теперь уделял

практической хирургии и поискам ключей к тайнам сердца. Пациентами его стали четвероногие Жучки, Каштанки и Белочки, которым на операционном столе делался искусственный инфаркт, после чего поведение животных тщательно изучалось. Впрочем, мониторинг начинался задолго до операции: одним собакам создавалась спокойная, «ленивая» жизнь в тесной клетке, другим устраивался изрядный променаж. Изо дня в день крутился под лапами транспортер третбана, чтобы зверь легче потом переносил искусственный недуг. Сотни больших и малых инфарктов, тысячи кардио- и миограмм фиксировали мышечные движения, нагрузку и ритм работы сердца. Отчетливо слышу, как дед мурлычет себе под нос: «От Севильи до Гренады... В тихом сумраке ночей», прося невзначай ассистентку покормить прохвоста краковской колбасой за один рубль сорок копеек. Эксперименты проходили удачно, но пламенного мотора самого деда хватило всего на полвека и три года.

Кандидат медицинских наук

Цейтловский
Семен Ефимович

614000 г. Пермь, 100, ул. Кирова, д. 88, кв. 1. Тел. 2-75-34

Вспышка

Прадед Григорий Левин, отец бабушки, не просто служил ретушером — стихия черно-белых метаморфоз была его призванием. Он любил фотографировать и фотографироваться сам, причем в разных костюмах и в самых причудливых образах. На фотоизображениях в семейных альбомах он позирует то в костюме милиционера, то в строгом пальто морского капитана, а вот сидит, окруженный артистами филармонии. Григорий Левин был статен и идеально лыс. От него мне в детстве достались пачки коллекционных дореволюционных открыток, включая *странные и страшные* — женщина с тремя грудями или волосатым телом и прочие кунсткамерные небылицы, — на твердых пластинках с золотыми виньетками. Он любил милый хлам, скупал все, что нравилось, — нижний ящик шифоньера таил в себе загадки темного прошлого — мраморных слоников, статуэтки, расписные бонбоньерки, металлическое пресс-папье в виде женской руки, объектив эпохи Люмьеров... В десятые годы молодой прадед, скрываясь от воинской повинности, провел несколько месяцев в русской колонии в Шанхае, памятью чему был аляповатый шелковый галстук с лейблом «Торговый Домъ “Мицума”». В письменном столе лежала печать «ЛЕВИН Г» без точки, которой, сколько себя помню, в детстве упоительно штамповал листки.

„ЗА ДОБЛЕСТНЫЙ ТРУД В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ 1941—1945 гг.“

Б № 215356

УДОСТОВЕРЕНИЕ

За доблестный и самоотверженный труд в период Великой Отечественной войны

Левин

Григорий

Ильич

указом ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР от 6 июня 1945 года НАГРАЖДЕН МЕДАЛЬЮ

„ЗА ДОБЛЕСТНЫЙ ТРУД В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ 1941—1945 гг.“

От имени ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР медаль вручена

10 „Мая“ 1946 г.

Пред. Исполкома Кагано[illegible] райсовета депут. труд.

(должность и подпись лица, вручившего медаль)

До поступления в художку свободное время от второго до четвертого класса я делил между секцией фехтования и рисовальным кружком в доме творчества «Муравейник». В здании таки было нечто муравьиное — с выпуклыми внешными стенами, тогда бордового цвета (сейчас линяло-белыми), и куполообразными потолками: генетическое наследство от выстроенного по всенародной подписке Кирилло-Мефодиевского училища. Необходимость в организации бойскаутов возникла сразу после того, как выяснилось, что большинство учителей Перми покинули город с колчаковской Белой гвардией в 1919 году. В итоге «Муравейник» приютил в себе читальный зал, бесплатную библиотеку и музей, произведя, между

прочим, благоприятное впечатление на побывавшего в нем наркома просвещения Луначарского.

Класс наш располагался на первом этаже, где мы размазывали гуашь по ватману под руководством художницы, единственной педагогической слабостью которой было то, что она круглый год жевала чеснок и убеждала других в его полезных профилактических качествах. В светлом коридоре проходила постоянно обновлявшаяся выставка лучших работ. Сюжеты в основном вращались вокруг батальных сцен — от борьбы с татаро-монгольским игом до подвига 28 панфиловцев. От искусно переданных складок на ткани — богатырские накидки, защитные маскхалаты в акварелях старшекурсников — рисовать хотелось еще сильнее.

Всего несколькими комнатами дальше по этому самому коридору в третьем классе меня торжественно примут в пионеры. От возбуждения, казалось, алый шелк прожигал шею. Чтобы отметить радостное событие, мама встретила меня пирожными.

В «Муравейнике» же я неудачно попробовал начать занятия в фотоклубе. Долговязая тетка, его руководительница, увезла нас куда-то к черту на кулички на заседание профессионалов, говоривших на полупонятном жаргоне, причем из всех слов мне врезалось и очень понравилось *диафрагма*, обратно вернула поздно затемно, за что получила сильнейший выговор от мамы по телефону на вахте. Пока она держала трубку около уха, жила на ее тонкой шее очень сильно вздымалась и

опускалась; она ничего не возражала, но, положив трубку на рычаги, сказала «Мальчик, иди домой» таким тоном, что Вовке Везломцеву, собственно и позвавшему меня в этот самый фотоклуб, пришлось продолжить карьеру фотожурналиста в одиночку.

В год большого террора в «Муравейник» зашел В.П. Чкалов, только что завершивший свой легендарный перелет по маршруту Москва — Северный полюс — Америка. Минуя полюс, повторил его и я.

В актовом зале школы по средам воздвигался самый настоящий кинопроектор — избранные дежурные старшеклассники с красными повязками охраняли его, как тотемного божка, от запретных прикосновений юных зрителей, ручейками наполнявших проходы с длинными твердыми лавками. Бобины в плоских жестяных банках привозились прямо из кинохранилища. Вход стоил 5 копеек, но группу продленного дня в качестве исключения иногда пропускали бесплатно. Обычно давали сказочное или патриотическое, и обязательно черно-белое, по-видимому, выпавшее из прокатной обоймы приличных кинотеатров, потому что пленка довольно часто рвалась, и тогда зал погружался в шипящую теплую тьму. «Илья Муромец», «Финист Ясный Сокол», «Улица младшего сына» про Володю Дубинина — все фильмы объединяли большая идея и нехитрая схема: если на родную землю приходит беда, былинный трикстер или пио-

нер-партизан подымаются с печи или из-за детской парты и идут на защиту абстрактной Родины, перед тем как сгинуть в каменоломне и в награду от Родины же получить вполне конкретное гранитное надгробие, а если повезет, то и волшебное мерцание пленки...

Дополнительные эффекты

Банк назывался бодренько — «Заря». Может быть, символично, что я так ни разу и не увидел покупателей нашего дома в лицо. Бабушка с мамой ходили в офис к директору Бесфамильному (и фамилия никакая — человек без свойств, невидимка, съевший дом с потрохами), но однажды утром он лично явился к нам — я еще спал у себя, но слышал его веселый голос. Осматривая помещение и серебряные сервизы, бабушкой проданные под шумок, он шутил и говорил без умолку — как все богатые люди, осознающие свое материальное превосходство над собеседниками. Через несколько лет банк, разумеется, безжалостно прогорел, подобно десяткам других в России, падающей звездой входившей в плотные слои рыночной экономики. Тогда «Заря» потеряла шикарное здание на набережной Камы и с трудом расселенный первый этаж громадного дома на Комсомольском проспекте близ «Башни смерти» (как в городском фольклоре называют серый готический шпиль управления МВД), не

говоря уже о вкладах доверчивой тети Фели — о ней позже, — которая после этого собрала остатки своего нехитрого состояния и перенесла их в мавродиевский МММ. Подозреваю, что наш маленький домик был сброшен с ранним балластом недвижимости, когда в кофемолке отчаяния затрещали первые зерна банкротства.

В один из осенних своих приездов в Россию середины девяностых я застал дом уже пустым, освобожденным от промежуточных хозяев, — пошатнувшийся старик с первыми признаками душевного расстройства и физического надлома, впрочем, едва ли заметными пока посторонним. Пробраться внутрь оказалось совсем нетрудно — со двора, я влез в окно, отогнув легко подавшуюся створку уже тронутого камнем стекла, но с еще целыми острыми ребрами подрамника.

В бывшей детской комнате меня ожидало сильнейшее будущее разочарование, масштабы которого я оценил не сразу, с годами они только росли, как отрицательные дивиденды. Одно из тех упущений, с которыми никогда нельзя примириться, чья осязаемая боль сопровождает тебя всю жизнь.

На *моем не моем* столе лежала книжка, похожая на бухучетскую или амбарную, распухшая от влаги, словно нога блокадника. То была домовая книга с десятками фамилий жильцов, постоянных и съемщиков, которых закон о прописке обязывал регистрировать поименно, а в клетках против каждого — криво вкле-

енные марки налоговых сборов, сморщившиеся от хроноса. Образцы почерков живой истории дома мутировали вместе с чернилами — от клякс до неряшливых шариковых 80-х. Ленинградская семья портного Копейкиса под конец войны подселена к нам в дом, в эту самую комнату, где сейчас стою, а вот трубач духового оркестра Исаак Донде переселился из флигеля...

Пролистнул грязную инкунабулу, особо не вчитываясь, и оставил лежать на столе на произвол судьбы. Ампутация памяти, непоправимая ошибка — и мне еще долго суждено будет в снах или в полном здравии, закрыв глаза, медленно, как под пыткой, читать воображаемые каракули фантастических фамилий, эти отпечатки духовного негатива, полного вещественных страданий одноэтажного шестикомнатного здания на улице Кирова, бывшей Пермской, за номером 88 — как если бы две вертикальные вечности вдруг сошли с ума и поженились.

Попытка советской власти оборудовать в подвале нашего частного дома музей с нелегальной печатней провалилась по чисто техническим причинам. Глубина не позволила.

Откуда было Лейзераху знать при покупке, что в 1898 году марксистская ячейка Союза борьбы за освобождение рабочего класса под руководством Евгения Пузырева провела в доме съезд будущей РСДРП? Реформистски настроенная группа боролась как с

полицией, так и с наезжавшими в Пермь видными эсерами, вроде Гершуни и Брешко-Брешковской. Листковый способ агитации пузыревцы как раз осуждали, но в подробности революционной историографии музейные работники не вдавались и только расхаживали по дому с линейками и что-то деловито замеряли.

Помнится, меня посетило странное дежавю, когда во время школьного визита в городской Музей восстания на одном из фотопозитивов с коллективным портретом пермских революционеров конца позапрошлого века по резным деревянным дверям я узнал свою собственную комнату, в которой стояли незнакомые мне люди с пламенным выражением глаз — все уже давно мертвые. Места памяти, как пишет Омри Ронен, иногда вдруг озаряются неожиданной прелестной рифмой, перебивающей течение белого стиха.

Взамен музея подпольной типографии в застойные времена нам обещали дать на выбор любую казенную жилплощадь в центре города. Бабушка к обмену была готова, легенды «ихиздата» ее не интересовали — в сумме нашей семьи мужское слагаемое было переменным элементом, — и она сильно мучилась с вечными ремонтами то крыши, то лопавшихся в стужу труб отопления. Однако для исторической мистификации локального масштаба углублять низкий подвал, видимо, оказалось слишком накладно, и музея из дома не получилось.

Тем не менее все мое детство на фасаде провисела мраморная мемориальная доска. Экскурсионные автобусы раз в неделю замирали против наших окон и, если я гулял в этот день, частенько получали за вмешательство в приватный мир снежками по стеклам.

Тяжеленную доску мы с Андреем М. открепили накануне отъезда ломом. Держалась она на гвоздях с позолоченными шляпками толщиной с большой палец. Такими можно было вбивать римских осужденных в кресты.

Стоял снежный март, преданный одноклассник увез плиту на сохранение к себе, укутанную одеялом, как контрабанду, в последний путь на санях через весь город. Впрочем, вряд ли кто-то заметил прямоугольное выцветшее пятно на фасаде вместо доски, а если и заметил, то вряд ли расстроился по поводу ее отсутствия.

Чердак, в отличие от несостоявшегося музея в подвале, действительно являлся археологической сокровищницей, в которой сквозь наслоения вещей и книг семейные интриги отслеживались наряду со сменой социальных и политических векторов в биографии отдельно взятой страны. Подшивки дореволюционной «Нивы» и сатирического журнала «Крокодил» рубежа 50—60-х годов, коллекция сувенирных изданий советской конституции, медицинские учебники деда, геологические путеводители отца и литература по агрономии одного из отчимов — каждый из них, так уж получилось, оставлял свои материальные следы именно на чердаке. Мишкин папа (чемпион России по вольной борьбе, под два метра ростом, рассказывавший по дороге в школу разные увлекательные истории, из которых мне особенно полюбилась про Наполеона на острове Св. Елены) завез огромное количество маленьких плиток с завода, где он одно время зарабатывал. Мы хотели было обложить ими всю кухню, но ограничились почему-то туалетом — то ли не успели до того, как в очередной раз изменилась наша демографическая ситуация, то ли просто угас запал энтузиазма. А это были действительно сказочные, идеально квадратные плиточки, похожие на римскую смальту и бабаевский шоколад одновременно — сиреневые и черные, настолько гладкие, что, как адское зеркало, они отражали в себе весь мир.

Дважды в год, по утрам 7 ноября и 9 мая, около дома, дворами примыкавшего к Октябрьской площади, наступало веселье — мы оказывались в кольце сотен солдат. Переулки оцепляли, но нам, жильцам, разрешалось ходить беспрепятственно. Курсанты пермского гарнизона ВКИУ белозубо улыбались и ловко терли и без того безупречные золотые пряжки ремней — как если бы от этих совершенно излишних усилий зависело их невидимое армейское счастье. На солнце сверкали кортики и черные козырьки фуражек. После третьего залпа дети бросались на брусчатку, чтобы подбирать только что отстрелянные гильзы. Пахло кирзой и кислым порохом.

Встроенный фильтр

Я родился в эпоху диафильмов. Моему поколению знакома сладость растягивания простыни по отвесной стене и укрощения строптивых углов острыми, частенько вдавливавшимися в самое себя кнопками. Кропотливая подготовка к домашнему киносеансу включала выравнивание экранной проекции («подложи еще книгу, нет, потоньше») и предварительный вынос всех зимних шуб из уютного коридора, где располагался наш домашний кинотеатр. Каждый диафильм прокручивался по два, а то и по три

раза; сначала, конечно, читала вслух мама, но даже потом, когда юный зритель овладел искусством чтения подстрочника, ничто все-таки не могло сравниться со звуком маминой речи.

Диапроектора давно нет, обе коробки с детской коллекцией распроданы. В предотъездной чуме уцелел лишь единственный пластиковый контейнер с ярко-красной крышкой и полустертой оберткой: «Мама, папа, 8 детей и грузовик» по мотивам норвежской истории Анне Катарине Вестли о поисках многодетной семьей украденного грузового автомобиля. А ведь были еще длинная и грустная история «В гостях у клоуна», армянские эпосы про мифических великанов-дэвов, приключения Самоделкина и много другого, заполнявшего ватные уральские вечера.

Однажды из командировки мама привезла миниатюрную игрушечную камеру. В пластмассовый корпус заряжался короткий ролик, при вращении рукоятки сквозь глазок можно было смотреть... даже не мультфильм — это громко сказано, — но довольно эффектный мини-сюжет: картинки по закону кинематографа, сколько-то там кадров в секунду (не уверен, что на моей пленке их было именно 24), превращались в подобие дрожащего кино... С технической точки зрения опыт этот был завораживающий, но разочаровывающий: к игрушке прилагалось всего три-четыре ролика, а докупить в нашем городе новых не представлялось возможным.

Другой портативный экран детства с движущимися изображениями — электронная игрушка «Морской клад». Из первого поколения советских карманных компьютеров, она появилась в конце 80-х и управлялась четырьмя кнопками. Сегодня это и подобные ему развлечения кажутся примитивом, но когда-то поражали воображение — во всяком случае, недосказанностью они стимулировали его гораздо сильнее нынешних приставок с претензией на трехмерность. Схематичный водолаз бодренько опускался на дно, чтобы в несколько прыжков преодолеть морскую глубь и выкрасть из-под щупалец гигантского спрута сокровища, вываливающиеся из полураскрытого сундука. Окантовка мини-дисплея была золотистой, аппетитная пластмасса — почти шоколадной. О, как свысока я смотрел на обладателей схожей по принципу игры, в которой волк (персонаж мультфильма «Ну, погоди!») должен был подставлять кошелку под скатывающиеся с нарастающей скоростью из четырех желобов насеста яйца; пролетавшие мимо разбивались у нерасторопных игроков с неприятным писком.

Воду я не люблю и скорее купаюсь, чем плаваю (когда-то в Лос-Анджелесе семантическую разницу в этих глаголах мне доходчиво объяснил Алик Жолковский, почти обидевшийся на невинный вопрос о цели его похода в бассейн), но сокровища моря так запали в душу, что я — незаметно для себя и, видимо, в силу часто срабатывающего в подобных случаях компенсаторного механизма — погрузился в исследование на

тему «Водолазы и подводные лодки в русской поэзии». Статья себе пишется уже лет шесть, и я, как тот волк, — только не спеша — подбираю в кошелку очередную морскую цитату. Когда мы с детьми недавно отправились в Clay Café — заведение, где ставят настоящие виниловые пластинки, воскрешающие забытое ретро тридцатилетней давности, и выдают необходимый инструментарий от глазури до кисточек, чтобы расписывать обжигаемые затем в специальной печи глиняные предметы, — я украсил свою кружку двумя водолазами и расписал бока цитатами из Берендгофа, Лихарева, Хлебникова, Пастернака, Вяч. Иванова, Поплавского и Гумилева — про осьминогов, тритонов, медные циклоповы головы, русалок и прочие чудеса... Отходы производства, стружка слов.

Ручной режим

Директором школы № 7 был страшный человек по фамилии Лепёскин. На войне ему оторвало пальцы обеих рук. По праздникам он являлся в зеленом поношенном пиджаке, украшенном орденами, а по будням уютно устраивался в школьной столовой «Елочка» и поедал баланду, очень ловко орудуя зажатой в культе алюминиевой ложкой. Ветеран Лепёскин не имел понятия о тонкостях преподавания в спецшколе с углубленным изучением иностранного язы-

ка, но в облсовете его ценили за солдатскую прямоту и напористость. Когда бедные мама и бабушка пришли устраивать меня в эту элитную английскую школу — одну из двух на наш миллионный город, — Лепёскин затопал ногами и завопил: «А что вы мне можете дать? Для школы вы бесполезны!» Директор был абсолютно прав (мама — преподаватель désinstitута, бабушка — провизор на пенсии) — ничего, кроме сентиментальности (третье поколение в одном заведении), мы предложить не могли.

Школьной раздевалкой, подачей звонков и распределением мелков ведала морщинистая, похожая на старую черепаху тетя Лена, круглый год ходившая в валенках и славившаяся тем, что знала в лицо и по имени каждого ученика. Тетя Лена помнила моего деда еще со времен, когда здание — бывшая женская Суслинская гимназия на углу улиц Попова и Луначарского — отапливалось дровами. Несмотря на гнев директора, я все же попал в цитадель советского престижа. В тягучие перемены первых сентябрьских дней мне нравилось слоняться по коридорам; нравилось и то, что таблички на высоких белых дверях кабинетов дублировались по-английски, — большинство я скрупулезно переписал в карманный блокнот, как странствующий антрополог — магические письмена.

Сашкин дед повесился прямо в деревянном сарае, который он собственноручно незадолго перед

этим отстроил. Там жили овчарки, катавшие зимой Сашку в санной повозке, а летом, как в стойле, парились уставшие велосипеды. На память от деда его семейству остался домик, искусно склеенный из спичек. Зайти в «сарайку», как ее называл Сашка, я себя заставить больше не мог. В Сашкином небогатом словаре было еще одно сильное слово — «колидорка».

На коммунальной кухне их дома через дорогу было невысыхающее пятно в виде кувшина. Сашка водил нас показывать, утверждал, что *клад* и, что когда дом будут сносить, он разбогатеет. Почему-то не приходило в голову практическое решение — выломать его оттуда немедленно.

Я родился в эпоху шариковых ручек. Мама раньше говорила про свое детство, что это была *эпоха чернильниц и химических карандашей.*

Фломастеры у нас были большим дефицитом. Весной, году в 84-м, у меня появилась эта карманная радуга в прозрачной полумягкой упаковке, куда вмещались шесть стерженьков. В честь мартовского праздника я написал бабушке и маме свое первое и последнее в жизни поэтическое послание. Выбрать отдельный цвет для каждой строки не позволил ассортимент, тем не менее я постарался. Выглядело это, включая преамбулу, следующим образом: «Желаю вам сдоровья, счастья. Пусть вы не когда не старели. И я посвещаю вам стехотворение:

Зима, похожая на осень,
И лето, сходное с весной.
Кто нас с тобой сюда забросил?
И кто рассорил нас с тобой?
Но не когда я не забуду этот вечер,
Прекрасный он такой.
Но в этот день 8 марта
Я поздравляю вас с душой,
И пожилаю я токое,
Чтоб не сторели не когда».

Особенностями авторской орфографии гордиться не приходится, но рифма «осень / забросил» довольно приличная, хотя и, скорее всего, где-то подслушанная. К лицевой стороне открытки с изображением букета для красивости я доклеил два конфетных фантика — «Кара-Кум» и «Хоккей».

Первую капиллярную ручку «Пайлот» я получил почтой — из самой настоящей Японии. Это было поощрением за участие в международном детском *биеннале* (слово завораживало и само готово было сойти за утешительный приз). Мама неустанно поддерживала мои сумасбродные идеи об участии в конкурсах, про которые мы вместе вычитывали из всесоюзной прессы. Спустя несколько месяцев после отсылки скрученного в трубу ватмана с картиной, когда уже всякие надежды на победу иссохли, на Главпочтамт вдруг пришел небесной голубизны пакет, покрытый иероглифами, с толстым каталогом выставки внутри. Я не победил, но ручку с острым кончиком и синими чернилами, булькавшими в прозрачной вставке пласти-

кового корпуса, долго еще будут рассматривать ошеломленные ребята из художественной школы.

Году в 89-м у одноклассника Саши Г. появилась пластинка Василия Шумова и группы «Центр» — неформатные песни про тургеневских женщин «Навсегда» и «Комиссия» западали в сознание, отказывались испаряться.

Через дорогу от нашего дома коротконогий отец рыжей Настьки крутил ультрамодный в то лето *Modern Talking*: когда последняя дорожка альбома заканчивалась, он с тупым упорством переставлял иглу на начало.

Весь квартал одобрительно гудел.

Настька, как и ее отец, стала алкоголичкой.

Автоэкспозиция

На волне позднесоветской моды на экологические проекты газета «Пионерская правда» объявила о международном детском конкурсе «Президент острова Экол». Так в конце 1990-го я ввязался, несомненно, в самую крупную и последнюю свою авантюру подобного рода в СССР. Согласно заданию участникам следовало представить проект с описанием и изображением фантастического острова, где уютно всем — и человеку, и зверю, и птице. Победителей обещали послать в США, чтобы они представляли «русский Экол» на международной детской экоконференции (за океаном должны были проводить параллельный конкурс среди подростков). На выставку в республиканской детской библиотеке в Москве из пяти тысяч присланных работ были отобраны 300 лучших проектов. А в декабре дома раздался телефонный звонок из «Пионерки» и меня пригласили на финал.

Помпезный последний акт конкурса состоялся в гостинице «Орленок», куда участников поселили на первую неделю января. Пять дней за счет государства нас только что на санях не катали по столице. Водили в цирк, кормили котлетами из медвежатины в ресторане на двадцатом этаже с панорамой Воробьевых гор и ночной столицы, устроили встречу с американским послом, правда, больше всего мне запомнилось

поданное мороженое; потом отвезли к Ю. Ростовцеву в «Студенческий меридиан» — наиболее продвинутое из молодежных изданий в перестроечные годы.

Отбор проводился грамотный, по крупице со всего Союза, не без прицела на передовицу по итогам конкурса: мальчики и девочки из г. Изюм Харьковской области, из Иванова, Таганрога, Тарту и Ташкента... Наконец в зале торжеств десятке счастливчиков предстояло скрестить шпаги в состязании и продемонстрировать домашние заготовки: плакаты в защиту окружающей среды, природоохранные стишки, даже экологические костюмы...

Со страниц «Пионерки» к борцам с загрязнением окружающей среды обратились почетные члены оргкомитета конкурса — В. Распутин и В. Астафьев, каждый в своем фирменном стиле. Первый писатель говорил так: «Все минует, ребята, беды и страсти, но разоренная и убитая земля не возвратится, если мы (а теперь уже и вы) ее не спасем». Второй: «Дорогие ребята! Царь-рыба еще водится в Енисее. Хочу, чтобы и вы ее однажды поймали, а для этого надо работать, работать и все вокруг беречь». На Астафьева я, собственно, натолкнулся восемнадцатью годами позже, когда оказался в Красноярске на конференции по мифологии Тунгусского метеорита. За это время как раз успело вырасти и достичь совершеннолетия поколение, от которого «Пионерская правда» была столь же далека, как разбившееся в небе над тайгой ледя-

ное ядро. Астафьев теперь задумчиво стоит на гранитном постаменте в клетку, издали напоминающем гигантский кубик Рубика, и всматривается в тот самый зеленый Енисей, о котором он нам говорил.

На оглашение результатов привезли к вечеру в святая святых — непосредственно в редакцию всесоюзной газеты для детей и подростков. Работа жюри была покрыта мраком. Дети передружились, но выиграть хотелось каждому. Редакторша что-то долго и упоительно говорила, возвышаясь как флагшток над старинным резным столом, заваленным стопками газет. Я помню странное движение, когда уже перед самым объявлением итогов ногами расчистил пространство под столом и слегка отодвинул назад свой стул, чтобы удобнее было вставать, и лишь потом, задним числом, удивился этой уверенности, что вставать придется именно мне...

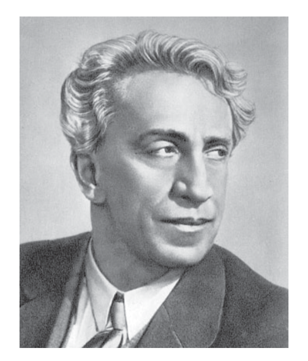
Газета с итогами конкурса дошла до Перми раньше фирменного поезда «Кама», в котором довольные я и мама возвращались домой. Новая четверть началась с триумфа. Около учительской висел приветственный плакат. Авиация многонациональных сил продолжала наносить бомбово-штурмовые удары по иракским военным и экономическим объектам, М.С. Горбачев зачитывал телевизионное заявление «Обновленный Союз — надежное будущее для всех», столицу республики Киргизстан переименовали в Бишкек, а две девочки-практикантки из «Звезды» с длинными косами и приблатненными блокнотиками караулили меня для интервью областной газете.

«А будет ли остров Экол существовать на самом деле?» Глава консорциума Эрконс, всю масштабную махинацию и устроивший, оптимистично заверил: «Будет! Мы уже присмотрели несколько подходящих островов. Скорее всего, Экол будет на востоке нашей страны. И довольно скоро — уже в этом году начнется его обустройство. Приложат к этому свою руку и победители конкурса, они начнут там посадки деревьев».

Чеховыми на Сахалине ни мне, ни двум моим вице-президентам, восьмикласснику Диме из Балашихи и десятикласснику Бобуру из Ташкента, стать не довелось. Мыльный пузырь лопнул вместе с газетой и со страной, так что даже претензии предъявить оказалось некому, да и слишком уж все это изначально походило на сказку, — в результате я почти не расстроился, зато получил отрезвляющий урок в духе О. Генри.

Индивидуальные настройки
Функция: портрет

Первый муж тети Фели, Генька, был высоким мужчиной с кудрявыми седыми волосами. Генька слыл неописуемым скрягой — с тех пор как он развелся, питался в заведениях общепита (если тетя Феля из жалости его не подкармливала) и требовал с бывшей жены мелочь за проездные талоны, когда увозил их двоих сыновей-подростков на какие-то мероприятия. На самом деле, конечно, звали его пышно — Генрих, и происходил он из знатной музыкальной семьи. Дядей его был дирижер Арий Моисеевич Пазовский (1887—1953), народный артист СССР, трижды лауреат Сталинской премии, чье имя во множественном числе родительного падежа, казалось бы, уже при рож-



Арий Моисеевич Пазовский. Альбом Большого театра (М., 1952)

дении предсказало весь блеск его будущей карьеры. Во время революции Арий Моисеевич служил директором Петроградской народной оперы, в двадцатые годы — дирижером Большого театра. В 1936 году он получил место за дирижерским пультом Кировского театра в Ленинграде, где под его управлением, в частности, состоялась премьера оперы Олеся Чишко «Броненосец “Потемкин”». В 1943 году Пазовский ненадолго вернулся к руководству Большим театром, но пять лет спустя по болезни был вынужден уйти в отставку.

Внучатые племянники Ария Моисеевича внешне очень на него походили: от него им достались орлиный нос и исключительный слух, в то время как непосредственно от дяди Генриха к одному из них перешел душевный недуг. Тетя Феля большую часть своей жизни посвятила Боре, который, будучи студентом второго курса мединститута, был госпитализирован с диагнозом шизофрения. Детство мое прошло под тревожным знаком разговоров о Бореньке, которому *уже лучше* или *он снова плох*. В более, а иногда менее продолжительные периоды просветления рассудка он талантливо играл на акустической гитаре, но мог заговариваться, небрежно показывая на пластинку «Электроклуба» с записями Тухманова и сообщая мимоходом — убедительно до невозможности, — что вот, Давид и Виктор попросили его подыграть на басах. На стене у своей постели он цветной гуашью нарисовал огромного снегиря, и это было откровением —

во-первых, что вообще настенная живопись возможна после наскальной, а во-вторых, что она существует не в учебнике по истории, а прямо в советской квартире и может быть разрешена вместо скучных флориальных разводов на бумажных обоях.

Как-то при встрече с ним на Банной горе, где размещалась психиатрическая больница, на заданный наобум вопрос о моем деде Боренька вспомнил про пластмассовую модель сердца — две половинки, связанные почти натуральными электрическими сосудиками, — которую дед, проводивший первые в Союзе эксперименты по пересадке сердца на подопытных собаках, дал ему подержать в руках. И во время рассказа глаза Бори Пазовского осветились внутренним светом, как если бы мембрана души на короткий миг вдруг вплотную соприкоснулась с физической оболочкой.

Тетя Феля была врачом Ухо-Горло-Нос. Табличка на дверях ее просторного кабинета так и читалась, как какой-то заумный стишок. Моим любимым объектом в этом кабинете, делившемся тремя женщинами-врачами (все бабушкины подруги, одна из которых, сколько себя помню ребенком, неизменно меня приветствовала «Юрий Петрович» — так же звали ее мужа), был вращавшийся вокруг оси стул для испытания вестибулярного аппарата будущих летчиков. Дамы носили белые халаты и инопланетные зеркальные тарелки во лбу, которые они направляли в глуби-

ны воспаленных горл. Еще тетя Феля могла снабдить школьника справкой ОВРЗ, хотя пользовался я этой услугой редко.

Борис Борисович Ландо, второй муж тети Фели, родился в швейцарском городке Берне, где его родители учились до революции (попасть в приличный российский университет еще не позволяла черта оседлости). Сам Борис Борисович всю жизнь работал где-то на руководящих должностях в пермской индустрии и был старше тети Фели на двадцать лет. День рождения бабушкиной двоюродной сестры выпал на первое сентября, поэтому вечер первого дня школы мы обычно проводили именно у нее.

Будучи нам совсем не прямым родственником, Борис Борисович совершенно бескорыстно меня полюбил. Когда я приходил «в гости к тете Феле», у нас

с Борисом Борисовичем был свой, заранее разработанный ритуал: он расправлял крылья серебристого нотного пюпитра и доставал гитару. Пел Борис Борисович, внимательно следя за нотным лесом сквозь толстенные линзы в роговой оправе, иногда не сразу попадая в правильные рулады, но всегда бархатным голосом и слегка улыбаясь уголками губ. Инструмент не откладывался, пока мы не проходились по всему имевшемуся в наличии репертуару советской детской эстрады про дружбу и улиток — от «Пропала собака» до «Голубого вагона». Часто мы с Борисом Борисовичем просто гуляли по Мотовилихе, точнее, я сопровождал его в походах в булочную или бакалею, а однажды он накупил мне алых гранатов, настолько спелых, что лучше их я потом ел только спустя много лет в свой медовый месяц в кибуце Цуба, где мы с женой работали на сборе яблок.

Тетя Феля и Борис Борисович постоянно привечали в своей однокомнатной хрущевке бездомных кошек и убогих собак, и это единственное, что огорчало мою бабушку, которая терпеть не могла котов после того, как страшно скончался от полученных ран в ходе дворовой драки наш зеленоглазый Бусик. Еще в молодости дед обучил Бусика петлять между ногами хозяина и прыгать сквозь обруч, но к старости тот порядочно разленился.

Борис Борисович красочно рассказывал, как в 1928 году ему довелось побывать на выступлении Маяковского. Борис Борисович любил поэзию и снабжал

меня вырезками с опусами то Евтушенко, то Вознесенского из многочисленных газет, которые он аккуратно выписывал и внимательно читал, чтобы быть в курсе нескольких вещей — главным образом советской политики и всего, что касалось Земли обетованной. Под конец жизни девяностолетний Борис Борисович заинтересовался моими художествами — и заказал окантовать в рамки несколько выпускных работ, которые развесил на сальных обоях. Рисунки были довольно среднего качества, но втайне мне это внимание чрезвычайно льстило.

В тяжелые перестроечные годы жилище стариков совсем пришло в негодность; батареи подтекали, из сахарницы в кульминационные моменты чайного гостеприимства выползал непрошеный таракан — и всем этим решительно, решительно некому было заняться. В один из моих приездов из-за границы, близоруко улыбаясь, Борис Борисович, уже тогда снедаемый жуткими приступами кожной болезни, снял с книжной полки томик рассказов Бунина и надписал на память.

Система обработки изображения

Мы жили более чем скромно, но достойно.

Дело было летним вечером, мама взяла меня с собой, по дороге нам предстояло заехать «в одно мес-

то». Только в пути я узнал, с какой целью, — завезти кому-то запечатанный *толстый конверт*, который мама опрометчиво мне показала. На вопрос, что это, она сначала отвечать не хотела, но упрямое детское любопытство одержало верх. Мама часто бывала членом приемной комиссии в пединституте и как-то смогла помочь на вступительных экзаменах родственнице одной дальней знакомой. За это маму «отблагодарили», чем поставили в чрезвычайно неловкое положение.

Когда я начал хныкать, ну давай посмотрим, хоть краешком глаза, ну просто интересненько, что там внутри, мама, обычно мягкий по натуре человек, сурово оборвала меня. Больше мы к этой теме ни во время, ни после долгой трамвайной поездки не возвращались.

Видоискатель

В шестилетнем возрасте я позволил незнакомому мальчику прокатиться на велосипеде. Мальчик был чуть старше меня и нетипично общителен. После непродолжительной, но обаятельной беседы и нескольких велосипедных кругов он грациозно укатил сквозь арку в сторону улицы Ленина, чтобы никогда больше не вернуться назад. В руках у меня, впервые в жизни ограбленного, остался *брелок* в качестве *зало-*

га. Ошеломленный, я простоял у крыльца дома не меньше часа, вглядываясь в пыльную даль, однако уроком того дня стали два слова, неожиданно запомненные навсегда (см. курсивом выше).

Летом классе в седьмом ребята полночи провисели на дереве рядом с водокачкой, напротив окон распутной соседки Сашкиных родителей по коммунальным апартаментам. Кабацкая сценка, почти из Гоголя: мужики режутся в карты за круглым столом и отчаянно пьют. Композиция идеальная, звука нет. Вот полупьяная молодуха отлучается на минутку в соседнюю комнату — ее и гостей разделяет перепонка стены, но обе комнаты, как на киноэкране, одновременно развернуты перед зрителем в единой плоскости. Быстро задрала блузку. Сверкнули слепые котята белых грудей. Подростки долго еще обсуждали подсмотренное.

Степик, чьи родители в ожидании решения жилищного вопроса скитались по квартирам фонда Союза художников (и несколько лет прожили в самом настоящем офисе на втором этаже картинной галереи), все свое детство проспал на топчане, сложенном из коробок с иллюстрированными альбомами. Както раз вытащил из-под матрасика толстенный кирпич Иеронима Босха, а я подумал: какие же сны он должен видеть в такой постели!

Родители Коли Боровика тоже были художниками. Коля, у которого дома жил прирученный еж, хлюпавший молоко из блюдца, как на поклон к жрецам, водил нас к этажерке, с которой осторожно снимались дорогие немецкие и русские альбомы гигантского формата. Моя любовь к Кустодиеву произросла из одного такого визита. Кроме репродукций была у немногословного Коли Боровика еще одна тайная страсть: с улыбкой он заманивал нас зимой в заброшенный особняк, поднимался на третий этаж и с балкона тихо прыгал солдатиком в снежный сугроб. Коля никогда не разбивался, но под ложечкой за него неприятно сосало. Что случилось с Колей потом, я не знаю.

Баланс белого

Весна, больничный, в город привезли «Короткий фильм о любви» Кшиштофа Кесьлевского. Я почти выздоровел, мы с приятелем посещаем кинотеатр «Художественный», но нужно успеть забежать за какой-то справкой в поликлинику. На входе сталкиваюсь с хрупкой девушкой в белых колготках, на вид моего возраста, то есть лет около тринадцати. Начинаю было бормотать слова извинения, но позади вырастает тучная мамаша — руки в боки. «Ты чо, слепошарый?!» — огревает, и почему-то именно *слово* и ничто другое так не шокирует, что, потупив взгляд, я

молча шагаю мимо. Слепо-спело, шарый, геометричный, глазной, герметичный, зрячий. Был еще такой приблатненный вопрос в моем детстве: «Ты чо *зыришь*?» «Зеркало» — слово того же корня. Тарковский выбрал его вместо рабочего названия фильма «Белый-белый день».

Классе в седьмом-восьмом нас взяли на экскурсию в Анатомический музей при недавно отстроенном новом корпусе Мединститута. К зданию в неоконструктивистском стиле вела аллейка с бронзовыми бюстами знаменитых греков во главе с Гиппократом. На площадке справа, по неисправимой советской логике государственного эклектизма, — выдолбленная из белоснежного мрамора статуя обнаженной молодой женщины, олицетворяющей Победу. Она как бы выныривала из воды, и завитки пены довольно удачно переходили в строгий постамент, но если не приглядываться к белой солдатской каске у нее под локтем, то издалека она вполне могла бы сойти за наяду или эллинскую вакханку. Было видно, что единственная грудь (вторую скрывала гипотетическая волна) исполнена скульптором-монументалистом с особенным старанием, и, проходя мимо, нельзя было не оглядываться на это подлинное произведение эротического искусства.

По этой самой гераклито-демокритовой аллее нас привели в ужасное хранилище, уставленное банками и бассейнами разнообразных форм, заполненных

формалином и спиртом, где внутри плавало неописуемое...

То, что я увидел в музее, настолько потрясло, что по возвращении домой меня, во-первых, обстоятельно вывернуло; во-вторых, в течение нескольких последующих месяцев я физически не мог заставить себя есть мясо. Впрочем, оно и так не было частым ингредиентом нашего меню, так что я не успел обеспокоить маму и бабушку, а про вегетарианство мы тогда самым искренним образом не подозревали.

Задники учебников русского языка и литературы средних и старших классов: рассматривать их было любимым времяпровождением за дальней партой. Остросоциальные репинские бурлаки, перовская «Тройка», классическое «Не ждали», но еще и мокрый букет сирени в вазе на террасе после дождя; поезд, выбегающий из-за снежной горы, на фоне розового рассвета — прямые углы, конструктивистский пейзаж, однако нежное небо и блики на сугробах превращают холст в поэму; девушка в бальных пачках и в танцевальном костюме подняла кверху тонкие руки, в комнату сквозь полуприкрытые жалюзи прорывается утренний солнечный свет.

Советский официоз, как и мы, тихонько сублимировал. Кто мог предположить, что фашист на картине А.А. Дейнеки «Сбитый ас» — цитата из тициановского падения Персея минус обнаженная натура, как

А.А. Дейнека. Сбитый ас. 1943.
ГРМ, Санкт-Петербург

Тициан. Персей и Андромеда. Фрагмент

Тициан. Персей и Андромеда. 1556.
Коллекция Уоллес, Лондон

мне пришло в голову годы спустя, когда листал альбом в лос-анджелесской библиотеке искусств?

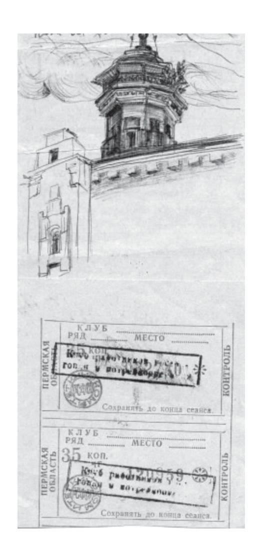
Летом меня устроили на работу контролером в кинозал при клубе работников госторговли. Мать одноклассницы управляла отделом кадров и в свое время помогла «перепутать» дату моего рождения — без трудовой книжки подростку до 14 лет официально устроиться на работу в Советском Союзе было невозможно. Обязанности контролера были непыльными, сама работа — недалеко от дома (киноклуб обосновался в тылу сквера Уральских добровольцев, правда, народный язык жестче, и первое слово произносилось как *скверных*... далее по тексту). Позже в здание въехал известный молодежный театр «У моста».

Наискосок от трамвайной остановки располагались типография и упаковочные цеха небольшой табачной фабрики; в сквере пахло необычной смесью табака и роз — с клумб, обрамлявших редко бывавший влажным фонтан. В начале 90-х по скверу, облюбованному шпаной, гулять одному вдруг стало небезопасно.

Мне вменялось рвать по линии контроля зеленые билетики перед сеансом, а во время показа фильмов следить, чтобы проекция не сползала с рамки экрана или, не дай бог, не порвалась пленка. Если это случалось, то я должен был немедленно сигналить в электрический звонок, связанный проводом с рубкой ки-

номеханика, где тот спал или выпивал с друганами. Пару раз бедствие случалось во время моего отсутствия, когда я, не в силах уже видеть одну и ту же ленту по третьему разу, читал снаружи книгу у светлых окон, — и зал, как спертый улей, начинал недовольно гудеть, а смельчаки громко свистели.

Любовь к движущимся картинкам у меня была и раньше, но первые попытки их осмысления — отсюда. Болливуд, кстати, был совсем не скучным, и там всегда исполняли роли очень красивые индийские киноактрисы (мое предпочтение брюнеток — с тех пор?). Так получилось, что знакомство с Тарковским началось с самых поздних его работ: раз в неделю помещение у работников госторговли арендовал клуб



Оборотную сторону билетов можно было использовать для эскизов. Наискосок от входа в кинотеатр располагалась старинная пожарная каланча

любителей кино. Здесь начинался совершенно другой мир, взрослый и серьезный, а фильмы, которые там показывали, были мутными, но внушающими уважение.

Как иным довольно двух оборотов заведенного мотоцикла, чтобы по реву услышать и понять внутреннюю механику мотора, так здесь все становилось ясно с первых ракурсов камеры — настолько разительно это стилистически отличалось от всего, что проецировалось на тот же экран в остальные шесть дней недели. Ритм нарезки, дрожь пленки отодвигали содержание на задний план, и казалось уже неважным, что именно показывают, просто хотелось не отрываться от последовательности сменяющихся мизансцен. Публика в этот день приходила иная, а каждый просмотр предварялся коротким введением. Обсуждений после сеансов не помню, видимо, если они и проводились, то где-нибудь в дешевом кафе по соседству с кинотеатриком.

По долгу службы мне *пришлось* просмотреть «Ностальгию» и «Жертвоприношение» трижды — каждый фильм с недельной паузой. Первая двухчасовая встреча с искусством посеяла неясную тревогу, как если бы сквозь туман *что-то брезжило*. После недели раздумий я был готов к повтору, мне даже показалось, я что-то понял. Когда после третьего просмотра в зале зажегся свет, мои эстетические представления о мире уже существенно изменились.

Выбор точки фокусировки

В воздухе стояли перестройка, ускорение, гласность. Кооперативный дух толковался нами на своеобразный манер — главным образом мы пеклись о том, как красивее и изобретательнее украсить игровое поле самодельных «Монополий» журнальным коллажем. Еще мы в школе придумали игру в бизнес — завели свои фирмы, вели переговоры на осьмушках бумаги. Одна фирма называлась «Эстер <именно так!> Лаудер» и принадлежала Вадику Межебовскому, который вскоре эмигрировал вместе с семьей в США; по пути в Новый Свет он выслал два письма — соответственно, из Австрии и Италии, с несколькими вложенными фотографиями небывалых по яркости цветов, таких запретных и таких острых, что казалось, они были доставлены прямиком из рая. Другой его подарок — футболку с карикатурным портретом Фридриха Ницше — я потом носил много лет. Конкурирующими корпорациями заведовали я и Алеша Оскотский, юноша с серебряной коронкой во рту, первым из мальчиков в нашем классе начавший бриться *по необходимости*.

Белые беременные снеговики с увеличительным стеклышком в черном цилиндре на голове и цветным слайдом в пластмассовом чреве. Если направить эту камеру-обскуру к источнику света, фотография ре-

бенка обретает легкий объем. Изобретение — как и всё эпохи застоя — нехитрое, а в данном случае и недорогое. У нас таких в родительском доме два — мой и моего младшего брата Миши — оба доживают в серванте, с осыпающимися пуговками глаз, треснувшими ведерцами. Стоят как стражи времени, и едва ли на свете найдется много людей, которые смогут в двух мальчишках опознать их загрубевших, перешагнувших в новое столетие двойников, которых с пожелтелыми образами, задержанными химической реакцией на целлулоиде, связывает лишь идентичная ДНК — максимум взгляд.

Был еще переливающийся календарик, сделанный в фотомастерской Пятигорска: при незначительном наклоне проявляются то улыбающаяся мама, то пятилетний я. Зыбкость и непрочность всего материального, пожалуй, главный лейтмотив детства. Мир на глазах менялся, прирастая и исчезая, как тоненькие самокрутки выставленного одно время на продажу в центральном универмаге сувенира «Казачок на завалинке»: глиняный старичок в синем зипуне размером с кружку попыхивал прилагавшимся в пакетиках реквизитом.

Некоторые потери, подобно бумерангу, спустя годы возвращались, как мой детский марочный альбом с наклейкой в виде ковбоя на коленкоре.

После окончания уроков в художественной школе мы часто наведывались в магазин «Филателия» на углу

площади Чернышевского, чтобы полюбоваться марками в стеклянных витринах. Покупали редко, хотя менялись азартно и сложными комбинациями. Я коллекционировал преимущественно две темы — футбол и динозавров. Больше всего у меня накопилось почтовых марок, посвященных футбольному чемпионату мира в Мексике (1986) и первенству Европы в ФРГ (1988); среди них были гашеные и чистые экзотические наборы, отпечатанные на островах Куба и Мадагаскар, в Танзании и Афганистане. За спортивными марками шли космические, технологические и политические, то есть мало кем ценившиеся марки стран соцсодружества; на последних страницах альбома располагались сцепки с репродукциями классической живописи. Не в последнюю очередь за цыганистую прелесть фигуристки я ценил приуроченный к зимней Олимпиаде в Калгари почтовый блок с изображением Катарины Витт, а также одну вьетнамскую марку с Лениным — за его раскосые глаза.

Когда в перестройку в город приехала группа пожилых, но любопытных американцев, маму попросили сопровождать их в качестве переводчика. В каком-то затмении, чувствуя себя, наверное, как русский на Аляске в 1867 году, я продал альбом со всеми марками за двадцатидолларовую банкноту старушке Долорес. Спустя десять лет и уже в Америке при встрече с мамой Долорес благородно вернула ей мой зеленый альбом, приложив туда ворох марок, старательно отклеенных прямо с мясом конвертов, и огромный, по-видимому, специально для меня купленный юбилейный блок из серии «Легенды Голливуда» с гламурной Мерилин.

Кошмар, на улице Язов. С таким заголовком вышел «КоммерсантЪ» в дни путча. Свой август я проводил на спортивной базе «Хрустальная», под Свердловском, с еврейской молодежью городов Урала. Трое кибуцников приехали в первый сохнутовский лагерь региона, целиком арендованный еврейским агентством с одной-единственной миссией — сионистской. Администрации платили хорошо, растерянные органы государственной безопасности приставили к нам всего лишь одного информанта — еврея по фамилии Штурм («Берем штурмом», — какой-то остряк крикнул на входе в столовую, когда зал еще не успели отворить, а Штурм, старше нас лет на десять и при завидной мускулатуре, пытался призвать к порядку

напиравшую на двери толпу). На уроки по еврейской истории полагалось ходить утром, лекции изучения иврита проводились днем. Вечерами наступала пора для главного: юношеский беспредел, феерический флирт, дискотеки, ощущение полной свободы и независимости.

Когда грянул ГКЧП, все плотно обложили единственный транзисторный приемник. Мы восседали на кроватях, чьи ножки были связаны, как у животных на убой (чтобы не разъезжались; вот еще одно ноухау, имитировавшее ночник, — эмалированная кружка, одетая на потолочную лампочку и привязанная шнурком), и жадно вслушивались в последние известия — в правду между строк, точнее, нот. В первые часы по обыкновению по радио транслировался загадочный Чайковский. Все догадывались, что это означает: новая власть пребывает либо в смятении, либо в приготовлении. У многих ребят — как и у нашей семьи — документы уже лежали в ОВИРе, и, каким образом вся эта ситуация обернется после возможного грядущего завинчивания гаек, предсказать не мог никто.

И все-таки тревога оттеснялась на второй, третий план. Спутник мигал в ясном небе. Будто в декорациях постмодернистского театра, все куда-то двигалось — переворот казался частью всеобщего, не вполне понятного, но веселого вертепа. Через два дня, когда мы добрались на пригородной электричке до Свердловска, родины Ельцина, все стало ясно. Оран-

жевая «Фанта» на вокзале и кипа свежих листовок с воззванием мятежного президента.

Острые воспоминания приобретения политической зрелости накладываются на совпавший с путчем 48-часовой роман с незнакомкой, приехавшей с шумной компанией из предыдущей смены навестить друзей. Я даже с трудом могу восстановить теперь ее лицо; в чем-то сильная память здесь вытеснила облик, но оставила другое, в том числе четкую картинку карандашной надписи прощания на внутренней стороне входной двери — все, что я обнаружил от нее на рассвете 23 августа. Хотя не все: позже на той же белой поверхности я различил беглый контур распущенных волос — она обвела свою тень, одеваясь, стоя спиной к окну.

Прямая печать
Поддерживаемые языки: английский

Знакомство со Странглией началось сказочно — это был вид сверху. Солнечный, хрустящий ноябрь, зеркальная Темза, устье как на ладони, самолет кружит над игрушечным Биг-Беном («Просто не можем выбросить шасси», — комментирует добрый молодой сосед в ладно сидящем сером костюме — по всему видно, что бывалый авиапутешественник из Ленинграда, он иногда участливо справлялся о чем-то у бо-

лее пожилого, тоже респектабельного вида пассажира, сидевшего через пару рядов).

По коридору, как лани, периодически шныряли точеные бортпроводницы в коротких юбках цвета спелой вишни, все до одной блондинки. В «Аэрофлоте» тогда по традиции еще продолжали отбирать девушек на международные линии по внешним данным.

Салон самолета наполовину пуст, располагает к интимным беседам (трудные времена к туризму не благоволили, и наша группа подростков под присмотром и в Москве-то бывавшей считаные разы Лидии Александровны — здесь безусловная аномалия). «А знаешь, кто этот человек — вон там?» — подмигнув, кивает мой расслабившийся от красного вина сосед в сторону задремавшего босса. Отрицательно мотаю головой, он полушепотом продолжает: «Соловьев!» Имя это мне ничего не сказало, но благодаря многозначительному придыханию запомнилось; годы спустя я связал личное с историческим — мне показывали на незадолго перед тем освобожденного от должности первого секретаря Ленинградского обкома партии. Догадываюсь теперь и о том, чем у обоих путешествующих налегке советских джентльменов были набиты черные дипломаты — на ранней заре того, что позже окрестят «лихими девяностыми».

Стоял год тотального распада, везли нас в Downside — частную католическую школу для мальчиков из богатых семей — в рамках одного из первых в городе

международных обменов. Сначала за границу послали пробную партию старшеклассниц-отличниц, а через полгода на нас выпал десант неподдельных молоденьких англичанок, щебетавших на ангельском аглицком, источавших сумасшедшую энергию потустороннего.

Лондон шокировал так же, как если бы нас высадили на Луну. После серого утра, начавшегося с проносящихся за окнами пулковского автобуса хвостов угрюмых хлебных очередей, оказаться днем в королевстве было равнозначно уменьшению до размеров Незнайки, вдруг перешагнувшего с бледных страниц «Мурзилки» на разворот модного глянца. Выяснилось заодно, что иностранные журналы буквально пахнут: в заклеенных отворотах страниц таились пробники женских духов, которые можно было осторожно отогнуть и — если не расплескать, не забыть, не убить — вдыхать молекулы хрупкого, чудесного аромата другой реальности...

Химический иллюзион.

Ярмарка жизни.

Цветной балаган сверкнул рикошетом — остался на обочине позади. Домой я вернулся с твердым намерением *уезжать*.

Незадолго перед отъездом весь класс повели в Дом Дягилева. На подробностях личной жизни ве-

ликого импресарио экскурсовод внимания не заостряла, все больше культивируя гордость за земляка («там, где глубоким сном спит гражданин Перми» вспомнилось уже в Венеции). Раненое крыло рояля, большая фарфоровая супница, плоские тарелки на неправдоподобно широком барском столе. Складки белых оперных штор опадают в разъеме огромных окон... Стоял март — в стекла бил белый-белый день, бешено текли ручьи — шла последняя весна моей жизни в России. Дягилев увлекал меня в ту пору гораздо меньше одной из участниц экскурсии.

Физические характеристики

Первого сентября 1982 года нам подали заварные пирожные в виде лебедей с тоненькими изящными шейками, которые сразу напомнили прилежные двойки. Мы с бойким соседом приметили эту парадоксальную параллель и громко смеялись, слизывая взбитые сливки с пальцев, называя кондитерский шедевр «обманными пирожными»... Вовка — а мальчик оказался именно им — вырос в беспутного, но благородного хулигана — странное, непоследовательное сочетание. Подозреваю, именно оно и сгубило его в первую чеченскую кампанию, на которой он без вести пропал. Прошел год или два после первых тревожных известий о судьбе Вовки Ильючика, просочив-

шихся за границу, когда в гостях я краем глаза случайно зацепил по российскому ТВ сюжет о солдатских матерях, месяцами живших в палатках под Грозным в ожидании чуда. Среди десятка женских лиц с затравленными, красными глазами я узнал Вовкину мать, и тупая игла на мгновение саданула меня изнутри, потому что, казалось, я уже позабыл о бедном бесстрашном Вовке, «рядовом, в/ч 65349, 81 мсп, плен», как скупым петитом сказано в издании правозащитного центра «Мемориал» (Неизвестный солдат кавказской войны, 1994—1996. М.: Звенья, 1997).

Источник питания

Три раза в неделю бабушка и мама готовили и упаковывали мне в ранец бутерброды — черный хлеб с маслом, накрытый послушной серовато-розовой колбасой, — они облекались в целлофан и с аппетитом поедались в автобусе № 4 по дороге в художественную школу. Зимой в салоне я пробирался непосредственно к внутреннему окошку водителя: оттуда веяло теплом и приятными машинными запахами. Как бы ни давили меня граждане, бравшие приступом переполненный общественный транспорт, я только сильнее старался вжиматься в толстое оргстекло, на которое была навинчена кубическая касса с билетиками для самообслуживания, — сквозь прозрачный купол

можно было следить за тем, как медные копейки на резиновом конвейере проглатываются и исчезают в темном обрыве, а взамен из аппарата выходит лента с билетиками, и по цене одного можно всегда было открутить пару. Среди автобусов, обслуживавших эту маршрутную линию, был один заветный — с водительской кабиной, сплошь обклеенной изнутри картинками из импортных автомобильных журналов — невиданная мозаика винтажных иномарок: «роллс-ройсы», «мерседесы», «альфа ромео», «ягуары», «опели»... Я неизменно караулил этот «счастливый» номер, и, конечно же, чаще всего меня поджидало разочарование.

Условия эксплуатации

Бабушка с мамой настояли, чтобы я учился в худшколе, даже несмотря на провал на первом экзамене. Директор по фамилии Сметанин, по менявшимся значкам на лацканах пиджака которого можно было разучить новейшую политическую историю государства (он был партийным флюгером), при редких встречах с нами, старшегруппниками, с кривой улыбкой на лице интересовался нашими достижениями: «Ну что, пеньки?» Самое интересное было между и после скучных сессий, на которых более прилежные сокурсники переносили на ватман, прикрепленный к

косым мольбертам, цинковые кастрюли и неподатливую фактуру чучела белки.

Первый поцелуй на подоконнике с огненно-рыжей красавицей, старше меня года на три, покоренной — как это часто случалось в юности — моей немотивированной наглостью. Репетиции брейк-данса в узких коридорах. Соревнование в искусстве кидания перочинного ножика. «Игра в столицы» с Антоном Злобиным, а ставки были приличные, по десять копеек на кон (Антананариву, Канберра, Бисау, Тегусигальпа речитативом впечатались в сознание, и их никогда не вытравить), — мы знали наизусть всю карту мира и бредили вымышленной географией. Однажды Злобин искусно и с таким обилием конкретных деталей наврал мне о своей летней поездке в Германию, что, каюсь, на какое-то время я даже поверил в нее.

После уроков мы часто со Степиком шли домой от площади Чернышевского пешком по направлению к набережной Камы, где оба жили, с заходами в коктейль-бар «Пингвин» или, чтобы прогреться, в булочную на Компросе с терпким запахом кофе и тонкими песочными глазированными пирожными. Степик провел несколько лет в Питере, где дядя Алеша, его отец, уже будучи взрослым, учился в «Мухе» по классу металла... После бесконечных рассказов о жизни Кутергиных в Соляном переулке мне казалось, что я уже и сам провел там значительную часть своей параллельной жизни. За упоительными беседами про-

гулки наши обыкновенно растягивались на час, а то и больше.

Мама часто читала мне в детстве вслух. Не так давно, во время трансатлантического визита к нам, я попросил ее почитать «Приключения Травки» для Лолы; вместе с дочерью мы лежали на диване, я слушал с закрытыми глазами ни капельки не изменившийся за годы мамин голос, и казалось, что золотой ручеек песочных часов сузился, остановился, бежит вспять. Time never dies. The circle is never round.

Бабушка брала меня в кино и учила правильному обращению с техникой («Не нажимай ногой на стабилизатор!»; мы были обладателями большого цветного телевизора «Темп», тогда как у большинства сверстников дома водились еще черно-белые).

Бабушка всегда беспокоилась о нашем с братом Мишей образовании, гораздо интенсивнее и искреннее, чем это делали мы сами. Когда она посетила Стену Плача, то вложила в щербатую щель записку с просьбой о том, чтобы ее внуки окончили университет. Бог услышал, ведь Он слышит все.

Им, научившим меня читать и смотреть, и посвящается эта книга.

Устранение неполадок

Автор счел возможным такой нескромный *Extreme Close Up* на собственной персоне исключительно из надежды, что читатель пролегоменов поймет — или поверит: частный опыт советского ребенка последнего доперестроечного поколения выступает чем-то вроде перпендикуляра к тому, о чем речь пойдет в последующих главах. Но уже в рамках другого жанра и с переключением повествовательной парадигмы.

Молочная смесь

Из комментариев к литературным меню

Книжный шкап раннего детства спутник человека на всю жизнь.

О.М.

Преодолеть магию печатного слова... Любая часть текста может быть цитатой.

Р.Д. Тименчик. Из лекций по курсу «Библиография и источниковедение русской литературы» в Иерусалимском университете

Волшебный источник так или иначе должен фигурировать в любой частной космогонии, необходимой для того, чтобы из розовощекого мальчика родился будущий литератор. В автобиографической поэме «Старинные октавы» Мережковский вспоминает:

LIX
<...>
«Milch trinken, Kinder!» — форточку открыв,
за шалость детям погрозив сначала,
Амалия Христьяновна кричала.

LX
И ласточек, летевших через двор,
Был вешний крик пронзителен и молод...

(Мережковский 2000, 542)

Разворачивая картины детства, другой мемуарист воспроизводит подозрительно похожую ситуацию со старушкой, обращающейся к ребенку на жаргоне:

> Рядом с нами был дом Лянгертов, где я пил кефир. Когда я входил к ним во двор, прибранный, подметенный, с белым столиком под тенистым деревом, меня встречала приветливая бабушка Лянгерт. Она кричала по-еврейски: «*Феня! Гиб Жене кефиру*». Молчаливая полная Феня приносила из погреба бутылку, и бабушка учила меня пить целебный напиток по правилам: маленькими глотками и заедать булочкой. Мы с ней беседовали по душам подолгу. Часто я рассказывал ей о книгах, которые прочел. После одного из таких разговоров бабушка задумалась и, улыбнувшись доброй улыбкой, *призналась, что у нее есть целый шкафчик очень интересных книг*, которые читал ее сын, когда был мальчиком. Если я *обещаю обращаться с ними со всей осторожностью*, она даст мне их почитать.
>
> (Шварц 1999, 108)

Нетрудно заметить сходство между двумя эпизодами: обоих будущих русских писателей **вскармливает молоком инородец**, сказочная старуха, обладающая доступом в мир книг. Тема молока как жизненно необходимой питательной смеси переплетается с темой гнозиса (учение суть библейское молоко), обеспечивая ребенку возможность приникнуть к недоступному, если не запретному для этого возраста знанию.

Тот факт, что книги передаются одному мальчику от другого, уже выросшего мальчика (в тексте никак превращение Лянгерта-младшего в «дядю» не огова-

ривается), выступает гарантом его будущего духовного роста, маркируя этап перехода в мир взрослых. Таинственный шкафчик, оберегаемый старухой (или кормилицей-иноверкой, как в случае детского опыта Марины Цветаевой), которая поит ребенка целебным напитком молодости, содержит ключи — инициационный код.

И действительно, в желтой тумбочке возле пышной бабушкиной кровати оказывается толстая книга, содержащая два романа Майн Рида — «Охотников за черепами» и «Квартеронку». В предшествующей дневниковой записи (22 января 1951 года) Шварц описывает, как в это же время он, к своему удивлению, выяснил, что «Робинзонов Крузо» было несколько — от короткого, прочтенного раньше, до длинного, в двух толстых книжках. Несмотря на любовь к объемным изданиям, вторую версию «Робинзона» Жене Шварцу трудно признать — ведь в ней убивали Пятницу (Шварц 1999, 108). Литературный дурман начинает окутывать и Митю Мережковского — через четыре строфы после описываемого им в дневнике в стихах принятия чудотворного напитка из рук Амалии Христьяновны: «Я полюбил Эмара, Жюля Верна, / И Робинзон в те дни был мой кумир»:

Блуждал — в приюте воробьев — в кустах
Черемухи, как Немо, Гаттерасы
Иль Робинзоны в девственных лесах. <...>
Я не забуду в темном переплете

Разорванных библиотечных книг. <...>
Как жаждал я открытья новых стран!
Готов принять был дачников семейных
За краснокожих, пруд — за океан,
И часто, полный грез благоговейных,
Заглядывал в таинственный чулан
С осколками горшков оранжерейных,
И, на чердак зайдя иль сеновал,
Америку, казалось, открывал.

(Мережковский 2000, 543—544)

Америка, как известно, новая Индия, а жажда путешествий и открытий манит беспрестанно, особенно когда двигаться приходится по континенту духа:

В ту пору я жил в новгородских дебрях.
Мне было около десяти.
Я ловил рыбу, учился гребле,
Мечтал Америку посетить. <...>

Я писал стихи, читал Майн Рида,
При встречах с девочками краснел...

(Северянин 1990, 91)

Потребность в учительном начале детской литературы любознательный по природе ребенок будет удовлетворять даже тогда, когда имеет дело «с яростно антидидактическими произведениями» (вроде романов Марка Твена) [Ронен 2000, 970]. Чтение приключенческой литературы как инициационный процесс (мысли о прекрасном поле, майн-ридовский фон с его героями, обладающими ярко выраженными атрибута-

ми муже(н)ственности) сопряжено со вступлением в область запретного/недостижимого, а фантазирование на табуированные темы сродни эротическому опыту. Писательство снимает это напряжение, легитимизирует фантазию, перенаправляя ретроспективный дискурс о детстве в область эстетического. Но тема «влажного» и «недоступного», разграничиваемого по принципу *разрешенное vs. недозволенное*, присутствует почти всегда; ср. у Андрея Леонидова:

Друзья, в дни юности, наверно,
Вас занимал Густав Эмар,
Романы Купера, Жюль Верна
Или волшебник Буссенар.
В них есть индийские вигвамы,
Жирафы, антилопы, ламы,
В них леопардов есть следы
И главы с криками: «воды!»
Без этих глав роман Майн Рида
Немыслим. Я всегда сперва
Смотрел: такая есть глава?
И если нет — была обида;
Такой роман, терзавший слух,
Читать мне было недосуг...

(Леонидов 1906, 12)

Неконтролируемый выкрик *«воды!»* ассоциируется не столько с актуальной жаждой героев, сколько с нехваткой питательной смеси для подросткового сознания, и позже транспонируется на интеллектуальную засуху зрелого авторства. Впоследствии мнимые продолжения и переложения на поверку оказывают-

ся некачественными подделками: «Неожиданно разросся, к моему восторгу, и “Гулливер”, знакомый мне по коротенькой ступинской книжке с цветными картинками. Там рассказывалось только о его путешествии к лилипутам, а в издании “Золотой библиотеки” — и обо всех других приключениях Гулливера. Однажды у папы на столе я нашел книгу, на корешке которой стояла надпись: “Том второй”. Я обрадовался, думая, что, как “Робинзон” и “Гулливер”, так и “Принц и нищий” имеет продолжение. Надпись на корешке я отнес к Тому Кенти. Но, увы, раскрыв книжку, я увидел, что она медицинская... я читал об Индии — стране чудес, и мне почудилось невесть что...» (Шварц 1999, 107—108).

Потребление молока и чтение иностранной литературы в пору юношества прочно сливаются для русского культурного сознания в неразделимое целое, как видно по эпизоду воспоминаний С. Эйзенштейна. Солдатом (1918) в переполненном трамвае он так зачитался книжкой Фрейда про Леонардо да Винчи, что не заметил, как раздавили везомую им в папахе четверть молока (Эйзенштейн 1997, 1: 276—277). В этом совпадении Эйзенштейн усмотрел инициационный символизм (что, как молоко из раздавленной бутыли, вытекает из его текста, хотя прямо к такому выводу мемуарист не приходит).

В экспозиционной главе «Детства» Л. Толстого («Учитель Карл Иваныч») наставник детей спорадически изъясняется «добрым немецким голосом» на

родном языке — в основном для служебных надобностей: «Auf, Kinder, auf!.. s'ist Zeit. Die Mutter ist schon im Saal» — либо призывая в классную комнату: «Sind sie bald fertig?» Толстой с сочувствием описывает скудную библиотечку учителя (к этому пассажу, возможно, восходит и главка «Книжный шкап» в «Шуме времени» Мандельштама, с первой же строки «крошкой мускуса» задающая синестетическую связь еды и чтения — ср. в его же пародии: «Я вскормлен молоком классической Паллады, И кроме молока мне ничего не надо» [Мандельштам 1990, 1: 344]):

> Карл Иваныч, с очками на носу и книгой в руке, сидел на своем обычном месте, между дверью и окошком. Налево от двери были две полочки: одна — наша, детская, другая — Карла Иваныча, *собственная* [курсив Толстого]. На нашей были всех сортов книги — учебные и неучебные: одни стояли, другие лежали. Только два больших тома «Histoire des voyages», в красных переплетах, чинно упирались в стену; а потом пошли длинные, толстые, большие и маленькие книги, — корочки без книг и книги без корочек; все туда же, бывало, нажмешь и всунешь, когда прикажут перед рекреацией привести в порядок библиотеку, как громко называл Карл Иваныч эту полочку. Коллекция книг на *собственной* если не была так велика, как на нашей, то была еще разнообразнее. Я помню из них три: немецкую брошюру об унавоживании огородов под капусту — без переплета, один том истории Семилетней войны — в пергаменте, прожженном с одного угла, и полный курс гидростатики. Карл Иваныч большую часть своего времени проводил за чтением, даже испортил им свое зрение; но, кроме этих книг и «Северной пчелы», он ничего не читал.
>
> (Толстой 1960—1965, 1: 19—20)

Образ Карла Иваныча сочетает мотивы поглощения пищи и чтения как двух альтернативных источников питания — подчеркнуто приземленного и спиритуального: «Бывало, как *досыта* набегаешься внизу по зале, на цыпочках прокрадешься наверх, в классную, смотришь — Карл Иваныч сидит себе один на своем кресле и с спокойно-величавым выражением читает какую-нибудь из своих любимых книг» (Толстой 1960—1965, 1: 20). В другом отрывке поведение Карла Иваныча выступает ретардационным фактором в ситуации ожидания трапезы:

> Было без четверти час; но Карл Иваныч, казалось, и не думал о том, чтобы отпустить нас: он то и дело задавал новые уроки. *Скука и аппетит* увеличивались в одинаковой мере. Я с сильным нетерпением следил за всеми признаками, доказывавшими близость обеда. Вот *дворовая женщина с мочалкой идет мыть тарелки, вот слышно, как шумят посудой в буфете, раздвигают стол и ставят стулья...* Тогда только *можно будет бросить книги и, не обращая внимания на Карла Иваныча, бежать вниз.*
>
> (Толстой 1960—1965, 1: 31—32)

Наставник дозирует объемы входящей/выходящей информации путем регулирования времени и места поступления духовного/материального питания. Будущий русский писатель может, конечно, без посторонней помощи познать величие мировой литературы, но для преодоления влияния («anxiety of influence» в терминологии Г. Блума) ему необходим сказочный помощник — одновременно ущербный (легкая инвалид-

ность может выражаться как в безобидном косноязычии, картавости, так и в культурной инакости [иноязычии], физической неловкости, гендерной непривлекательности или геронтологическом бессилии). Для жанра автобиографии, особенно его мифологизируемого русского извода, вообще характерна апелляция к образам кормилицы/няни, служащим повествовательным мостиком к утерянной идиллии детства (Wachtel 1990, 107). Андрей Белый в таблицах «синкопического ритма» формирования своей личности определял период 1888—1890 годов как *эпоху гувернанток в моей жизни*. Стрелка влияний, связующая «период сказки» с «периодом прозы», ведет к записи: «Купер, Ж. Верн. M-lle Radin (гуверн<антка>)» (Белый — Иванов-Разумник 1998, 483, 509, примеч.).

Ритуальное поение русских молоком, совершаемое иностранцами, — топос, сложившийся еще в XIX веке. В тургеневской «Асе», едва знакомясь с повествователем в немецком городке, Гагин зовет нового приятеля в гости:

> — Вот и наше жилище! — воскликнул Гагин, как только мы стали приближаться к домику, — а вот и *хозяйка несет молоко. Guten Abend, Madame!..*
>
> (Тургенев 1960—1968, 7: 76)

Макаронизм мемуаристов закономерен, поскольку и в тургеневском случае молочная тема подается с

нажимом: автор метко характеризует Гагина, небрежно впутывающего французское обращение во фразу, обращенную *к немке*. Мультилингвизм с молочным напитком пробуждают в герое любовь и в конце концов дар писателя (нарратив Тургенева — от первого лица). Хозяйка домика, опекающая постояльцев, выполняет основную функцию иностранной гувернантки.

Иногда роли меняются, и нянька может исполнять вспомогательную роль медиатора между героем-дарителем и повествователем, обретающим в результате чудесного поения дар речи. Примером тому еще одно автобиографическое повествование — «Былое и думы» А.И. Герцена. Автор располагает интересующую нас сцену в I главе первой части своего труда, в которой рассказывается о жизни семьи Герцена в захваченной неприятелем Москве 1812 года. Первые три страницы рассказа доверены Вере Артамоновне, няньке писателя, живописующей бытовые неурядицы в горящем городе:

> А вы-то кричите, надсаждаетесь, *у кормилицы молоко пропало*, ни у кого ни куска хлеба. С нами была тогда Наталья Константиновна, знаете, бой-девка, она увидела, что в углу солдаты что-то едят, взяла вас — и прямо к ним, показывает: маленькому, мол, *манже*; они сначала посмотрели на нее так сурово, да и говорят: «*Алле, алле*», а она их ругать, — экие, мол, окаянные, такие, сякие, *солдаты ничего не поняли, а таки вспрынули от смеха и дали ей для вас хлеба моченого с водой* и ей дали краюшку.
>
> (Герцен 1958, 33—34)

Молочный суррогат действует с эффективностью оригинального продукта, символически передавая эстафету повествования автору. Немедленно после процитированного эпизода происходит переключение авторской инстанции: «Позвольте мне сменить старушку и продолжать ее рассказ». Похожие трансформации находим в «Детских годах (из воспоминаний Меркула Праотцева)» (1874) Н. Лескова. Герой, повествующий с позиции, близкой к автобиографической, является в монастырь, чтобы побеседовать с духовным лицом на мучающие его жизненно важные темы. Грек, отец Диодор, радушно встречает и выслушивает юного гостя, однако вместо ответа неожиданно звонит в колокольчик и велит вошедшему помощнику внести «цаскум на кофе».

> — *С молеком или без молеком?* — вопросил молодой вертлявый греческий служка.
> — Без никому, — отвечал инок Диодор... не обращая никакого внимания ни на самого меня, ни на мои остающиеся без разрешения вопросы...
>
> (Лесков 1956—1958, 5: 328)

Служка вносит «с молеком» и «графинчик рому, выражавший собою, как видно, то “без никому”, о котором ему сказал монах». Автор возмущается: дескать ему нужно было «не угощение, а ответ на... скорбные запросы, — а его-то и не было» (там же). Когда герой решает повторить вопрос, то искомого ответа

вновь не добивается; впрочем, надобность в этом отпадает — сила молока и обильной закуски, по-видимому, начинает свое магическое действие: «Я приходил в прекрасное настроение духа, совсем не похожее на то, в каком я явился в греческую обитель...» (Лесков 1956—1958, 5: 329).

Обращение к «батюшке» знаменует поиск героем родительской фигуры: процесс, который, как правило, оканчивается безуспешно. Вариация на кофейно-молочную тему за пятнадцать лет до Лескова была испытана в «Обломове», где сама русская мать выступает по отношению к родному сыну (Штольцу) в амплуа духовной кормилицы. С ней он «читал священную историю, учил басни Крылова и разбирал по складам же *Телемака*» (Гончаров 1993, 151), но именно в силу иного генетического кода верная для любого русского персонажа парадигма в случае полунемца дает сбой (тем самым подтверждая общее правило): для юного Андрюши Штольца, активного агента образовательного процесса, наличие иностранной гувернантки не более чем декоративная виньетка, и потому «нейтрализованной» m-lle Ernestine не остается ничего делать, как самой ходить пить кофе к матери своего подопечного (Гончаров 1993, 156). Аналогичная расстановка в ставшей хрестоматийной апологии русского языка полуполяка-полуеврея В.Ф. Ходасевича:

И вот, Россия, «громкая держава»,
Ее сосцы губами теребя,

Я высосал мучительное право
Тебя любить и проклинать тебя.

В том честном подвиге, в том счастье песнопений,
Которому служу я каждый миг,
Учитель мой — твой чудотворный гений,
И поприще — волшебный твой язык.
Не матерью, но тульскою крестьянкой...

(Ходасевич 1983, 1: 109)

В «Детских годах Багрова-внука» (1857) С.Т. Аксакова бабушка, хозяйка имения, вступает в мини-конфликт с гостящей невесткой (матерью мемуариста) как раз из-за попытки нарушить молочное табу — проступок, конечно, не диетический, а рассматриваемый матерью в качестве действия, потенциально способного привести к перераспределению сфер влияния между поколениями и семейными кланами:

> Мы все вышли. В гостиной ожидал нас самовар. *Бабушка хотела напоить нас чаем с густыми жирными сливками и сдобными кренделями, чего, конечно, нам хотелось; но мать сказала, что она сливок и жирного нам не дает* и что мы чай пьем постный, а вместо сдобных кренделей просила дать обыкновенного белого хлеба. «Ну, так ты нам скажи, невестушка, *— говорила бабушка, — что твои детки едят и чего не едят: а то ведь я не знаю, чем их потчевать*; мы ведь люди деревенские и ваших городских порядков не знаем».
>
> (Аксаков 1955, 1: 333)

Мать в данном случае подсознательно отстаивает свою педагогическую прерогативу, хотя и лукаво мо-

тивирует этот шаг заботой о здоровье повествователя: «Мать отвечала очень почтительно, что напрасно матушка и сестрица беспокоятся о нашем кушанье и что одного куриного супа будет всегда для нас достаточно; что *она потому не дает мне молока, что была напугана моей долговременной болезнью*, а что возле меня и сестра привыкла пить постный чай» (Аксаков 1955, 1: 334). Напоенный неадекватным субститутом, лишенец компенсирует молочную недостачу вполне ожидаемым образом: «Я не забыл своего ящичка с камешками, а также *своих книг* и все это разложил в углу на столике» (там же).

Проблема юношеского образования поднята со всей остротой уже в «Капитанской дочке» — Пушкин с очевидной иронией предлагает два цивилизационных модуса; нас в данном контексте волнуют питьевые пристрастия (и их отражение на воспитательном процессе) разнонациональных гувернеров рассказчика. Савельич был пожалован Гриневу в дядьки с пятилетнего возраста «за трезвое поведение» (Пушкин 1962—1966, 5: 394). Вскоре выясняется, что француз Бопре, выписанный из Москвы вместе с годовым запасом вина (так!), «не был... врагом бутылки» и быстро привык к русской настойке, которую «стал предпочитать винам своего отечества, как не в пример более полезную для желудка» (там же). В антиномии мусье-алкоголика и добропорядочного непьющего старика предпочтение отдано Савельичу, которому и суждено будет сопровождать повествователя на про-

тяжении его мытарств. Иностранец на первый взгляд не справляется с возложенной на него просветительской миссией — главным образом как герой, предпочитающий «неправильный напиток». Постоянно присутствующий рядом с Гриневым «молочный отчим» Савельич (наряду с Пугачевым — один из его *мнимых отцов*) выполняет столь необходимые герою охранительные функции, которые, впрочем, балансируются фехтовальными уроками француза, оказавшими позже Петруше спасительную услугу в решающий момент его дуэли со Швабриным (Осповат 1999, 81). Однако именно благодаря Савельичу будущий мемуарист выучился на двенадцатом году русской грамоте, то есть в конечном итоге и писательскому ремеслу. В X главе («Осада города»), когда Гринев делает в генеральской ставке доклад о положении дел в стане Пугачева, его выслушивают скептически: «Мнение мое было принято чиновниками с явною неблагосклонностию. Они видели в нем опрометчивость и дерзость молодого человека. Поднялся ропот, и *я услышал явственно слово “молокосос”*, произнесенное кем-то вполголоса» (Пушкин 1962—1966, 5: 487).

Во всех случаях волшебный напиток служит катализатором повествования, снабжая задним числом уже зрелого автора прививкой детского антидота. Подобно кастальской влаге, противоядие должно избавить его от подводных литературных рифов в обстоятельном путешествии по волнам памяти.

Мистер Твистер в стране большевиков

История в 24 чемоданах

Следом
Четыре
Идут
Великана,
Двадцать четыре
Несут чемодана.

С.Я. Маршак. Мистер Твистер

Чемодан 1-й, вступительный

Поэма С.Я. Маршака «Мистер Твистер» была впервые напечатана в пятом, майском номере журнала «Еж» за 1933 год. В том же году вышел отдельный книжный оттиск, и в дальнейшем поэма многократно переиздавалась при жизни автора[1]. Сюжет едкой сатиры сводится к двум предложениям. Вредный американский капиталист предпринимает путешествие в

[1] В 1935, 1937, 1939, 1948, 1952 и 1962 годах, не считая перепечаток в антологиях и переводов на иностранные языки.

Советский Союз, чтобы развлечь скучающую дочь и пресыщенную супругу. К своему шоку, в ленинградской гостинице расист Твистер сталкивается с чернокожим гостем и отказывается ночевать в несегрегированном заведении. Дальше история повествует о поисках миллионером подходящих апартаментов — разумеется, тщетных, потому что в СССР уже достигнуто равноправие наций. Поэма Маршака оказалась необычайно популярной среди нескольких поколений советских читателей — вплоть до 1980-х годов[2] — и по праву считается ярким примером пародии на жанр травелога, ориентированного на массовую соцкультуру.

Поэма не претендует на статус произведения с «двойным дном», и Маршак не прославился «тайнописью», тем не менее беспристрастный исследователь может удивиться количеству той правки, которой простой на вид текст подвергался уже после выхода в свет. Изучение черновиков и сличение различных печатных изданий поэмы свидетельствует о тяжелом, если не сказать мучительном процессе работы над рукописью. «Пожалуй, ни над одним из своих стихотворений я не трудился так настойчиво» — приводит

[2] В примечании к публикации статьи «Маршак и время» в издании 2001 года М.Л. Гаспаров писал: «Сейчас Маршака скорее не любят, чем любят, — он слишком сросся с памятью о советской власти и советской литературе. Мне хотелось взглянуть на него объективнее» (Гаспаров 2001, 410).

свидетель высказывание самого Маршака[3]. Часть исправлений автор вносил по рекомендации цензоров и друзей[4], кое-что явилось результатом стилистической редактуры, но, главное, не прекращались сознательные попытки адаптировать текст к реалиям политического климата в СССР. Результатом стала цепочка метаморфоз, обнаживших обоюдоострую связь между механизмами опрессии, автоцензуры и природы комического в системе государственного социализма[5].

Мы выделяем несколько типов редактуры Маршаком поэмы: идеологический, стилистический и сюжетный. По ходу переизданий «Мистера Твистера» важные фрагменты поэмы выпускались, а внесенные изменения касались как смыслового строя произведения, так и ритмико-синтаксических конструкций. Маршак щедро насыщал текст литературными ассоциациями, апеллируя к коллективной художественной памяти читателя. Палимпсестные наслоения вобрали в себя богатую палитру источников — от акмеистской до пролетарской поэтик — с расчетом на то, что вне зависимости от идеологической окраски все они уже внедрены в подсознание читателя. Так действовал да-

[3] В этом автор признался, когда при нем зашла речь о «Мистере Твистере» (Галанов 1975, 93).

[4] О механизмах цензурирования литературы при советской власти, структуре и функциях Главлита см.: Блюм 2000.

[5] Подробнее о взаимоотношениях литературы и цензурного аппарата в СССР этого периода см.: Бабиченко 1994; Бабиченко 1994а; Бабиченко 1997; Артизов, Наумов 1999.

леко не только Маршак — это механизм, по-видимому, действовавший в советской культуре в целом.

Не менее показательна история иллюстративного конвоя «Мистера Твистера» — с годами репродукции В.В. Лебедева претерпевали превращения, параллельные тексту. В творческом тандеме Маршака—Лебедева художественная презентация оказывалась средством производства (и не только изображения) тоталитарного смеха. Поместив поэму Маршака в синхронное окружение — литературную и общественно-политическую ситуацию 1930-х годов, в зачитанном до автоматизма тексте можно увидеть неожиданные полутона, малоприметные на зыбком фоне идеологического ландшафта советской литературы.

Чемодан 2-й
Что потерялось за время пути?

Детский юмористический «Ежемесячный журнал» (сокращенно — «Еж», 1928—1935) был рассчитан на аудиторию среднего школьного возраста. К сотрудничеству в «Еже» Маршак пригласил писателей, активно участвовавших в издании журнала «Воробей» (в последний год издания — «Новый Робинзон», выходил с 1923 по 1925 год): Б. Житкова, В. Бианки, Е. Шварца и других. Авторский состав нового периодического издания формировался вокруг детского отдела государ-

ственного издательства (ГИЗ) в Ленинграде, но главной удачей Маршака стало привлечение им к работе поэтов группы ОБЭРИУ. «Еж» на недолгое время стал приютом для талантливых авторов, позднее репрессированных Д. Хармса, А. Введенского, Н. Олейникова, Н. Заболоцкого.

В течение двух десятков лет после первопубликации «Мистера Твистера» Маршак менял в тексте не только названия ленинградских улиц и гостиниц и подчищал «грубые» фразы, но вставлял целые новые эпизоды. И хотя переписывание уже опубликованных произведений не было чем-то необычным для творческой манеры Маршака[6], в письме к корреспонденту Д.М. Балашову автор объяснял причины постоянного возвращения к этим стихам именно политическими и идеологическими мотивами:

> В начале 30-х годов, когда была выпущена эта книга, издать ее было очень нелегко. Только вмешательство Горького помогло мне выпустить ее в свет. Несмотря на то что она была направлена против расизма, ее выход в

[6] См., к примеру, в письме к Н.Т. Ковачевой в ответ на вопрос, приходится ли ему вносить изменения в тексты стихов и сказок при их новом издании: «Разумеется, приходится — и не редко. Автор с трудом расстается со своим сюжетом и героями. Книга напечатана, а начатая игра чувств и воображения еще не закончена. И в результате книга растет и изменяется, включая новые мысли, новые ситуации, новые персонажи. Так было и с моим Мистером Твистером, когда постепенно создавалась роль дочери Твистера, увеличивалась роль чистильщика сапог и на последних страницах появились два негритенка» (20 декабря 1958; Маршак 1970—1972, 8: 336).

> свет считали несвоевременным. Затруднения были и при каждом переиздании книги. Редакции убеждали меня, будто бы интуристы перестанут ездить к нам, если несколько щвейцаров могут объявить мистеру Твистеру бойкот. Помню, я очень неохотно согласился на изменения, но спорить тогда было трудно, а книга казалась мне нужной и своевременной. Основная же идея ее при этом сохранялась[7].

На ряд поправок Маршак был вынужден пойти под давлением псевдоучителей, о чем он свидетельствует в том же письме: «Вообще-то я не из уступчивых. Но книга для детей была в то время под такой строгой опекой, что не всегда удавалось настоять на своем — особенно в деталях»[8].

Чемодан 3-й
Сатира и травелог

В программной статье «О большой литературе для маленьких» (1933) Маршак настаивал на важности сатиры и юмора в деле «воспитания мысли, воли, воображения и вкуса» подрастающего читателя. Маршак даже приводил пример «Гаргантюа и Пантагрюэля»

[7] Д.М. Балашову. Москва, 24 января 1963 г. (Маршак 1970—1972, 8: 461). Петрозаводский фольклорист (наст. имя Эдуард Михайлович Гипси; впоследствии, с 1967 г., он стал плодовитым автором китчево-«патриотических» исторических романов; ум. 2000) предлагал поэту отказаться от переделок в последних изданиях «Почты» и «Мистера Твистера», вызванных, по его мнению, конъюнктурными соображениями.

[8] Д.М. Балашову. Москва, 24 января 1963 г.

Ф. Рабле в качестве возможной модели для подражания и фактически осторожно призывал к расширению границ дозволенного в условиях формирования нового жанра — советской детской литературы[9]. Оригинальной литературы для детей в России начала прошлого века практически не существовало — кроме сказок Пушкина и Ершова в круг детского чтения входили считаные стихотворения Саши Черного, Марии Моравской, П. Соловьевой, Н. Венгерова. Как выразилась Лидия Чуковская, «стихи Блока для детей были прекрасны, но не для детей» (Чуковская 2007, 166). Тем более остро после революции ощущалась нехватка беллетристики, специально ориентированной на ценности нового режима (Добренко 1997; Добренко 2000, 31—40). Маршак писал в этой связи, что «при всем богатстве классического наследства, оно, разумеется, не может быть основным капиталом советской литературы для детей. Мы возьмем из него героику, *сатиру, юмор*, словесную игру, меткую пословицу. <...> Мы возьмем романтически-авантюрную и

[9] Очерк, отражающий состояние детской литературы к началу тридцатых годов, развивал раннюю статью «Литература — детям» (Известия НИК СССР, 23 и 27 мая 1933). На поднятую Маршаком тему М. Горький отозвался в «Правде» статьей «Литературу — детям». Маршак также предлагал использовать в пересказе «вещи, которых как огня боялась буржуазная детская [литература]» — исландские саги, испанский плутовской роман, избранные итальянские новеллы эпохи Возрождения, былины и легенды, песни и сказания народов России (Маршак 1970—1972, 7: 300).

фантастическую повесть, выбрав лучшее из Купера, Вальтера Скотта, Стивенсона, Эдгара По, Жюля Верна, Майн Рида, Киплинга, Уэллса, Джека Лондона, и это будет самым верным способом борьбы с той “приключенческой” бульварной литературой, которая еще проникает в детскую среду самотеком, подпольно, минуя библиотекарей и педагогов»[10].

В мировой литературе существует целый раздел сатир с элементами путешествий. Особенно распространены среди приключений сатирические сюжеты о посещениях героями далеких стран или иных миров. «Путешествия Гулливера» Свифта — наиболее известный пример подобного рода в английской литературе. Менее типичную группу повествований можно назвать инвертированными путешествиями, или *травелогами наоборот*. В этих книгах сам автор маскируется под иноземца, приезжает с визитом в собственную страну, а затем юмористически описывает ее нравы с изумлением, смешанным с отвращением (Highet 1962, 205). По легенде, сюжет поэтической фантазии Маршаку подсказала сама жизнь, точнее, академик Мушкетов, поделившийся в 1929 или 1930 году анекдотической историей про сумасброда-расиста, не пожелавшего жить в номере ленинградской гостиницы по соседству с негром и оказавшегося без крова[11].

[10] О большой литературе для маленьких (Маршак 1970—1972, 7: 300). Курсив в цитатах, за исключением специально оговоренных случаев, везде наш. — *Ю.Л.*

[11] Письмо В.Д. Разовой 20 апреля 1962 г. (Маршак 1970—1972, 8: 418).

Сатирическая картина *нашего* человеческого мира, согласно формуле Гилберта Хигета, «выдает себя за фотографический снимок, на деле являясь карикатурой: она должна выставлять напоказ в пышном цвете самые нелепые и отталкивающие качества героев, высмеивать их добродетели и преувеличивать пороки» (Highet 1962, 190). При изображении злоключений американского туриста, прибывшего из неведомого советскому читателю мира, Маршак берет на вооружение аналогичный тип травелога.

Чемодан 4-й
Как Мистер стал Твистером

«Распаковку» четвертого чемодана начнем с имени героя, давшего название бессмертному произведению Маршака. Согласно сохранившимся наброскам, создатель примерял для своего героя имена Блистер, Пристер, Мистер Йорк и Мистер Порк[12]. Маршак вообще любил шутливо-вычурные, звучащие по-английски прозвища. В молодости он выступал в печати под псевдонимами Д-р Фрикен и заимствованным у диккенсовского персонажа Уэллером (последним Маршак пользовался реже)[13] — отзвуки хрестома-

[12] ОР РНБ. Ф. 469. Маршак С.Я. Оп. 1. Ед. хр. 2. 1933 г. 48 л.

[13] О происхождении этого псевдонима — по маршаковской версии, он был вдохновлен Пушкиным (в чьих неоконченных драматических заметках действительно фигурирует загадочный «доктор Ф.») — см.: Петровский 1987.

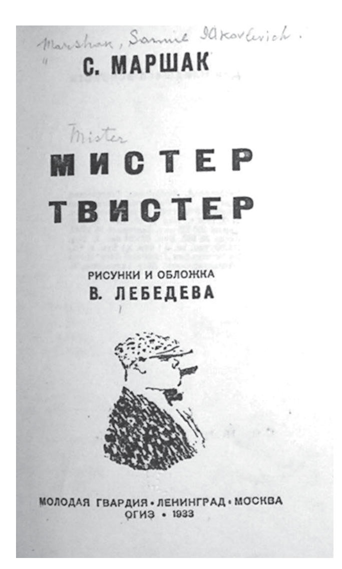
тийного Оливера Твиста с неизбежными эксплуататорскими коннотациями английских трущоб слышатся и в имени Твистер[14]. Выбранное Маршаком с трудом из многих вариантов, в конце концов оно превратилось в нарицательное[15].

Наиболее простое объяснение этимологии имени заключается в том, что Маршак придумал его путем перестановки букв — из неполной анаграммы слова Western (= Twes<t>er), обозначив архетипического капиталиста по принципу его происхождения. Незадолго до Маршака подобной прозрачной синекдохой воспользовался Лев Кулешов в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), о связи которого с поэмой пойдет речь ниже.

Еще одна версия возможного генезиса названия поэмы связана с Д.И. Хармсом. Хармс, как известно, любил одеваться под «англичанина» с неизменной трубкой (портрет дополняли кепи, гетры, клетчатые штаны до колен и такса на поводке). В недавней биографии Д. Хармса, написанной В. Шубинским, упомянута легенда, согласно которой в одной ленинградской

[14] Трудно сказать, знал ли Маршак о популярном в начале века афроамериканском танце *wringin' and twistin*, будущем твисте, который в конце 1950-х станет модным увлечением западной — и тайным вожделением советской — молодежи.

[15] Автор окончательно определился с именем главного героя непосредственно перед сдачей текста в набор — в рекламе в номерах 21—22 (1932) его все еще звали иначе: «Читай в журнале *Еж* в 1933 г. поэму С.Я. Маршака МИСТЕР БЛИСТЕР».



«Мистер Твистер». 1933

бильярдной, куда Хармс захаживал, его прозвали мистер Твистер[16]; об этом обэриут и сам мог поведать Маршаку. Параллель между эксцентричным Хармсом и маршаковским героем, возможно, уловили и некоторые проницательные современники: не случайно К. Чуковский, встретивший как-то в трамвае Хармса, настоятельно рекомендовал тому прочесть новую поэму: «Вы читали “Мистера Твистера?”» — «Нет!» — ответил Хармс осторожно. «Прочтите! Это такое мас-

[16] Шубинский 2008, 345. Я благодарен И. Кукулину, обратившему мое внимание на этот источник.

Даниил Хармс. Автопортрет с трубкой (1930-е)

терство, при котором и таланта не надо! А есть такие куски, где ни мастерства, ни таланта — “сверху над вами индус, снизу под нами зулус” — и все-таки замечательно!» (Шварц 1990, 278). Даже если Маршак и воспользовался неким внешним сходством или понравившимся ему прозвищем, это еще не значит, что он собирался изобличать в Хармсе инородца — англичанина или пресловутого янки, но в данном контексте куда более понятной становится осторожная реакция Хармса на каверзный вопрос коллеги по цеху (номер «Ежа» мимо постоянного сотрудника журнала, конечно, пройти никак не мог). Сам Даниил Ива-

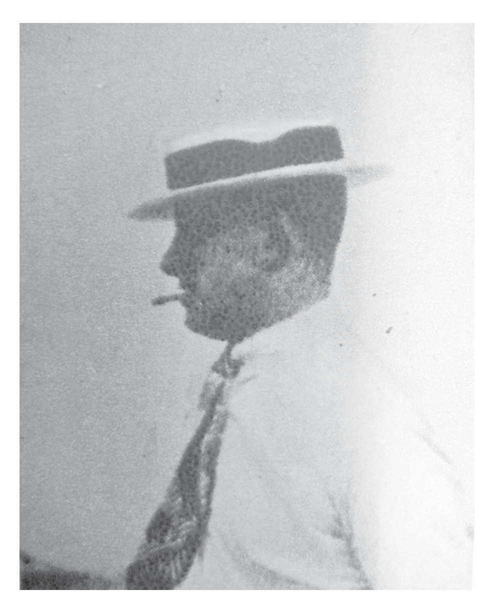
нович считал Маршака своим вторым учителем, наряду с Хлебниковым (Шубинский 2008, 236).

До известной степени материал Маршаку предоставило и творчество Владимира Маяковского, чей цикл стихотворений о США, написанный во время трансатлантического путешествия 1925 года[17], включал такие тексты, как «Бруклинский мост», «Небоскреб в разрезе» и антирасистский хит «Блек энд уайт», в котором автор издевался над белым плантатором с «черной сигарой»:

Ай бэг ёр пардон, мистер Брэгг!
Почему и сахар,
белый-белый,
должен делать
черный негр?
Черная сигара
не идет в усах вам —
она для негра
с черными усами.
А если вы
любите
кофий с сахаром,
то сахар
извольте
делать сами.

(Маяковский 1973, 3: 49—50)

[17] С. Есенин, который так же, как и В. Маяковский, побывал в Америке, делился впечатлениями о «Железном Миргороде» со своими корреспондентами («В страшной моде Господин доллар, а на искусство начихать — самое высшее мюзик-холл» (Есенин 1970, 3: 254—255). По-видимому, Маяковский в 1920-е годы старательно сам стилизовал себя под американца, включая курение сигар, из чего следует, что источниками для Маршака и Маяковского мог послужить некий собирательный образ «янки».



Маяковский в Нью-Йорке. 1925. Фото А. Алланда (фрагмент)

В качестве собственно *литературного кандидата* на роль прототипа Твистера следует назвать сэра Антони Глостера, героя популярной в 1930-е годы в СССР поэмы Р. Киплинга в переводе Ады Оношкович-Яцыны[18]. От звукового рисунка фамилии Глостер не в последнюю очередь и отталкивался Маршак, нащупывая легко угадываемое на слух советской аудиторией

[18] Как пишет Е. Витковский, «эта маленькая, в 22 стихотворения, отпечатанных на серой-пресерой бумаге, книжечка буквально переломила хребет русской — не скажу “советской”, а просто русской поэзии XX века. Ада Оношкович-Яцына (1896—1935) открыла российскому читателю “Томлинсона”,

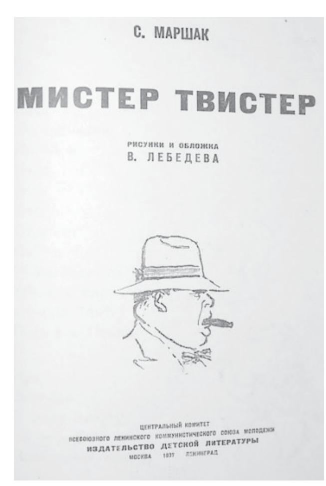
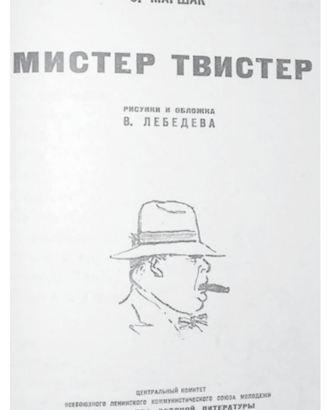
имя иностранца с неблаговидной и одновременно загадочной репутацией (кстати, Хармс особенно ценил маршаковские переводы из Киплинга; Гейзер 2006, 155). Тот факт, что мистер Твистер у Маршака является «владельцем пароходов», роднит его с Глостером, сколотившим миллионное состояние как раз на махинациях с судоверфями. Рефреном житейской философии Глостеру служат фразы вроде «Я могу платить за причуды» и «Я могу заплатить за прихоть!» («Что мне тысяч пять / За место у Патерностера, где я хочу почивать?»):

> Я бывал у его высочества, в газетах была статья:
> «Один из властителей рынка» — ты слышишь, Дик, это — я!
> <...>
> Мы купили дешевых акций и подняли собственный флаг.
> В долг забирали уголь, нам нечего было есть,
> «Красный бык» был наш первый клипер, теперь их тридцать шесть![19]

Страсть Твистера к корабельной роскоши в его требованиях к турагенту Куку (клиент предпочитает

"Мировую с Медведем", "Мэри Глостер", а главное прославленную "Пыль". Молодые поэты двадцатых годов бредили Киплингом... в значительной мере благодаря этой книжечке, аккуратно незамеченной и оклеветанной официальным литературоведением». См.: Витковский Е. Против энтропии. http://lib.ru/NEWPROZA/WITKOWSKIJ/s_entropia.txt

[19] Здесь и ниже цит. по переработанному варианту Г. Фиша в издании: Киплинг 1936.

«Мистер Твистер». 1937

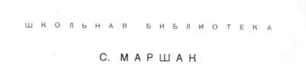
С. МАРШАК

МИСТЕР ТВИСТЕР

РИСУНКИ И ОБЛОЖКА
В. ЛЕБЕДЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
КРАСНОГВАРДЕЙСКОГО РАЙПРОМТРЕСТА ММП РСФСР
МОСКВА – 1948

«Мистер Твистер». 1948



МИСТЕР ТВИСТЕР

Рисунки и обложка
В. Лебедева

Государственное Издательство Детской Литературы
Министерства Просвещения РСФСР
Москва

«Мистер Твистер». 1951

МИСТЕР ТВИСТЕР

«Мистер Твистер». 1961

кабину с «фонтаном и садом» — или с «зимним садом» в одной из отвергнутых версий) также отчасти навеяна нестандартными запросами Глостера и его компаньона:

> Пароходства как раз рождались — работа пошла сама,
> Котлы мы ставили прочно, машины были — дома!
> Мак-Кулло хотел, *чтоб в каютах были мрамор и всякий там клен,*
> *Брюссельский и утрехтский бархат, ванны и общий салон*,
> Водопроводы в клозетах и слишком легкий каркас,
> Но он умер в шестидесятых, а я — умираю сейчас...
> Я знал — шла стройка «Байфлита», — я знал уже в те времена
> (Они возились с железом), я знал — только сталь годна
> И сталь себя оправдала. И мы спустили тогда,
> За шиворот взяв торговлю, девятиузловые суда.

Под Киплинга сработаны у Маршака и описания путешествия Твистера на «многоэтажном дворце-пароходе», обслуживаемом цветными рабами в трюме («Плывет пароход / *По зеленым волнам...* <...> *Гремит океан* / За высокой / Кормой»):

> В капитанской рубке, привязанный, иллюминатор открыт,
> *Под ним винтовая лопасть, голубой океан кипит.*
> Плывет сэр Антони Глостер — вымпела по ветру летят, —
> Десять тысяч людей на службе, сорок судов прокат.
> Он создал себя и мильоны, но это все суета <...>

Иллюстратор «Мистера Твистера» В. Лебедев знал поэму «Мэри Глостер» наизусть и «читал [ее] так, словно перевоплощался в героя Киплинга» (Кичанова-Лифшиц 1982, 39—40). Редьярд Киплинг был любимым поэтом Лебедева, как и многих в двадцатые годы — поэтов Н. Тихонова, А. Прокофьева, В. Ермилова и отчасти того же Хармса (Шубинский 2008, 98). Закрепив (не исключено, что с подачи Лебедева) «Глостер» в качестве опорной аффиксальной морфемы, Маршак все же закамуфлировал исходное имя — и поступил мудро, потому что очень скоро взрослые стихи Киплинга оказались в СССР под фактическим запретом[20].

Чемодан 5-й Эволюция образа

В образе мистера Твистера автору не сразу удалось достичь хрупкого баланса между комическим и идеологическим: несмотря на сатирическое изображение,

[20] Творчество Киплинга заклеймили как «высокохудожественное воплощение идей и настроений нашего врага, как одно из крупнейших достижений поэзии западного империализма» (в предисловии Миллер-Будницкой к изданию 1936 года). Уже в Литературной энциклопедии (Издательство Коммунистической академии, 1931. Т. 5) в статье «Киплинг» литературовед Т. Левит презрительно упомянул в библиографии факт существования «Избранных стихотворений» Киплинга в переводе А. Оношкович-Яцыны (П., 1922) — «(случайный подбор плохих переводов)».

читателю первых версий поэмы иногда хотелось скорее сочувствовать ее главному герою, чем подтрунивать над ним. По мере редактуры Твистер становился все менее привлекательным — как в тексте, так и на рисунках, где он постепенно старел (вместе со своими соавторами), жирел (в угоду ужесточающейся антиимпериалистической риторике), переодевался (поспевая за меняющимися фасонами)...

Поскольку отрицательное отношение к герою в более поздних версиях не достигалось больше средствами сюжета, приходилось создавать его портретными мазками. М.Л. Гаспаров отмечает, что, будучи в первой редакции «отрицательным» как капиталист, главный герой отнюдь не очерняется как человек — эмоциональная окраска образа оставалась светлой: миллионер смеется, хлопает в ладоши. С годами не внушающие отвращения черточки аккуратно выпускаются: «Миллионер повернулся к швейцару, / Прочь отшвырнул дорогую сигару...» (Гаспаров 2001, 421).

Накануне «холодной войны», в соответствии с формулой психоаналитика[21], мистер Твистер стал вызывать особенную антипатию. В подготовленной Маршаком на основе поэмы одноименной пьесе (1948) главный герой пытается поймать сбежавшую

[21] «Делая врага мелким, низким, презренным, комическим, мы создаем себе окольный путь наслаждения по поводу победы над ним» (Фрейд 1997, 103).

обезьянку. В этой сцене зритель теперь узнавал, что «делец и банкир» к тому же еще и американский конгрессмен:

Умел я в детстве лазить ловко.
Теперь нужна мне тренировка.
С тех пор, как я попал в конгресс,
Я вдвое увеличил вес!..
(*Пытается забраться на забор, но срывается.*)
Нет, не могу!.. Я — не мальчишка.
Меня замучила одышка![22]

Бергсон утверждал, что «мы смеемся, когда наше внимание обращают на физическое в человеке, в то время как имеются в виду его нравственные качества»[23]. Новая подробность призвана продемонстрировать опасную спайку капитала и законодательной власти в США, и Маршак вводит ее максимально заостренным, карикатурным способом.

Какова была истинная интенция С.Я. Маршака — другими словами, существовал ли зазор между демонизацией образа Твистера по партийной разнарядке и сознательным пониманием достоинств и изъянов двух систем, — остается вопросом открытым, но то,

[22] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 5181. Машинопись. С. 9.

[23] В оригинале: «We laugh if our attention is diverted to the physical in a person when it is the moral that is in question». Трактат Анри Бергсона «Смех. Эссе о сущности комического» цит. по: Bergson 1911, 115.

что Маршак взялся за *пьесу* про Твистера именно в этот период, кажется неслучайным[24].

Чемодан 6-й
Смех — наше оружие

Кроме социальных функций иронии и сатиры существует еще область интуитивного, в которой гротескное человеческое поведение приобретает конкретный смысл (Berger 1997, 33). Смех — эффективное средство борьбы, но для успеха шутки необходим социальный контекст, общий для сатирика и его аудитории. Атака, направленная на высмеивание тонко-

[24] В конце 1940-х — начале 1950-х годов антиамериканские пьесы стали существенным звеном советской пропаганды, одним из тех идеологических «преломляющих устройств», через которые гражданам СССР предлагалось воспринимать мир (Гудкова 2009). Вслед за «романтическим» этапом, во время которого Соединенные Штаты воспринимались в России сквозь призму кинофильмов и инженерных успехов, пришла антиимпериалистическая установка. Б. Лавренев в беседе со студентами ВГИКа рассказывал, что в 1950 году ему и еще нескольким драматургам «предложили написать пьесы на международные темы, в частности о современной Америке» (Лавренев 1965, 5: 607—608). Сталин, напоминает Виолетта Гудкова, считал театр по эффективности воздействия на массы вторым после кино идеологическим инструментом. В августе 1946 года, вслед за постановлением ЦК «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», вышло постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». При этом жанр советских пьес на антиамериканскую тему часто обозначается нейтрально — просто как «пьеса», что должно сообщить о «неискаженности» изображения, натуральности происходящего (Гудкова 2009).

стей американской политики, останется невнятной для иностранного читателя, лишенного референтного поля. Впрочем, если верить теоретикам смеховой культуры, публике вовсе не обязательно владеть всей полнотой информации: часто как раз сатира выполняет образовательные цели — и в удачном контексте читатель сам осознает неблаговидность изобличаемого предмета или субъекта (Berger 1997, 158). Некоторые критики идут дальше, заявляя, что юмор в принципе «агрессивен по своей природе. Не существует такой вещи, как невинная или беззубая шутка» (Mikes 1970, 20). Тоталитарный юмор, кажется, подтверждает справедливость этого тезиса.

Для понимания юмора в «Мистере Твистере» введем еще одно теоретическое понятие, характерное для некоторых комедийных ситуаций, а именно то, что Бергсон называет *механической негибкостью* (mechanical inelasticity). В качестве иллюстрации он приводит пример человека, который бежит по улице, но внезапно спотыкается и падает; свидетели падения не могут удержаться от смеха. Бергсон поясняет, что окружающие смеются оттого, что действия человека были непреднамеренными. Упавший мог постараться избежать конфуза, но из-за отсутствия эластичности или в результате *физиологической инерции* мышцы его продолжают движение — в то самое время, как обстоятельства положения требуют от человека чего-то противоположного (Bergson 1911, 66). Бергсон

полагает, что «негибкость» и есть основная причина как падения, так и порожденного им смеха. Твистеры постоянно производят образчики подобного неуклюжего поведения: «Взявши / Под мышку / Дочь / И мартышку, / Мчится / Вприпрыжку / По “Англетер” / Мистер Твистер, / Бывший министр, / Мистер Твистер, / Миллионер»; «Сзади трясутся старуха и дочь»; «Одну / Уложил он / В швейцарской на койку, / Другой / Предложил он / Буфетную стойку». Передача психосоматики персонажей давалась Маршаку постепенно, как в случае следующего четверостишия, описывавшего посадку семьи Твистеров в автомобиль:

Гневно и гордо
В машину садятся.
Смотрят с улыбкой
На них ленинградцы.

Сообразив, что поведение советских прохожих лучше не компрометировать, автор меняет тон саркастического осуждения пафосной характеристикой:

Взявши под мышку
Жену как бутыль,
Быстро
Садится
В автомобиль.
(I, 2а)

Вызвав машину
С ближайшей стоянки,
Важно уселась
Семья с обезьянкой.

Но и этот вариант, в свою очередь, забраковывается — пока Маршак не добивается оптимального комического эффекта, при котором жертвой вздорных миллионеров становится зверь[25]:

Сели в машину
Сердитые янки,
Хвост прищемили
Своей обезьянке.

(Маршак 1952)

В литературе магического реализма герои вообще часто «оступаются», попадая в неожиданные обстоятельства, при которых их выбивает из рутинной колеи. «Негибкость» персонажа в такой ситуации часто придает повествованию юмористическое измерение. Мэри Хартье приводит классический образец подобного поведения в романе Ф. Кафки «Процесс». Протагониста К. буквально затягивает в реальность абсурда после его задержания группой незнакомцев. На протяжении книги герою не удается вырваться из навязанных ему условий. «Негибкость» К. в осознании собственной иррациональности делает его в глазах читателя смешной фигурой (Hartje 2002, 114). Комическое положение Твистеров и, что существенно, их абсурдное восприятие окружающего мира усу-

[25] Можно предположить литературное происхождение обезьянки Сюзи Твистер (ср.: «Иль у знатных иностранок / Дерзко выклянчить два су, / Продавать им обезьянок / С медным обручем в носу»; Н. Гумилев. Капитаны, 1910).

губляются по мере того, как все более очевидной становится расширяющаяся брешь между «империалистическими» заблуждениями и социалистической «реальностью»:

— Что же мне делать?
Я очень устала! —
Мистеру
Твистеру
Дочь прошептала. —
Если ночлега
Нигде
Не найдем,
Может быть,
Купишь
Какой-нибудь
Дом?

— Купишь! —
Отец
Отвечает,
Вздыхая. —
Ты не в Чикаго,
Моя дорогая.

Дом над Невою
Купить бы я рад...
Да не захочет
Продать Ленинград!

Письменная, а тем более устная реприза является весьма сложной конструкцией. Понимание шутки зависит от ряда факторов: впервые услышав ее, дети могут реагировать на тот или иной компонент, но не обязательно схватывать смысл полностью. Поэтому

удачная шутка обычно сочетает несколько качеств — очевидные (скажем, описание нелепого поступка), которыми ребенок наслаждается, и более утонченные (игра слов, логическое противоречие), которые проходят мимо и его сознанием не воспринимаются (Wolfenstein 1954, 196). В поэме Маршака внимательный читатель найдет немалое количество сигналов и подтекстов, выходящих за горизонты ожидания юношеской аудитории.

Чемодан 7-й
Проблемы текстологии

Творческая история «Мистера Твистера» прослеживается по черновым автографам, а также путем сопоставления опубликованных при жизни писателя изданий. В фонде С.Я. Маршака сохранилось восемь вариантов рукописи, представляющих несколько этапов создания и переработки сатирической поэмы[26].

С годами менялись текст и, соответственно, аудитория поэмы: карманное издание 1933 года (Молодая гвардия, ОГИЗ) предназначалось «для младшего возраста»; спустя четыре года книжка выросла до стандартного формата и была уже адресована читателям «младшего и среднего возраста». Несмотря на расширение возрастного барьера, тираж издания 1937 года

[26] Ф. 469. Маршак С.Я. Оп. 1. Ед. хр. 2. 1933 г. 48 л.

снизился по сравнению с предыдущим в полтора раза, а процесс внутриредакционных и типографских формальностей заметно растянулся[27]. В переломный для страны год большого террора идеологически выдержанная на первый взгляд поэма вызывала сомнения литературных чиновников.

Отчасти дело было в самом двойственном статусе Маршака — поэта советского по духу и самоидентификации, но скомпрометированного недавним разгоном ленинградской детской редакции, большинство сотрудников которой вскоре окажутся под следствием. Произведения Маршака, в отличие от произведений большинства его соотечественников, просачивались в эмигрантскую среду, что также не способствовало укреплению доверия к нему дома. В предвоенной Германии В.В. Набоков читал своему сыну стихи Маршака и Чуковского; в пятидесятые годы стихи Маршака появляются в детском разделе американского белоэмигрантского журнала «Согласие» (1953, Лос-Анджелес).

В течение первых полутора десятилетий со времени выхода «Мистера Твистера» в свет Маршак то и

[27] Издание 1937 г. было сдано в набор 15 апреля, а подписано в печать только спустя пять месяцев (1 сентября). Тираж сократили с 250 325 до 100 000 экземпляров. Умеренный по тем временам тираж компенсировался солидной издательской маркой: «Центральный Комитет Всесоюзного ленинского коммунистического союза молодежи, Издательство детской литературы».

дело вносил в текст смысловые изменения и прописывал новые ритмико-синтаксические узлы; важные куски текста при этом оказывались выпущены. Ниже, как уже обещалось, будут рассмотрены три основных типа редактуры поэмы: идеологический, стилистический и связанный с модификацией сюжетных линий.

Чемодан 8-й
Идеологическая редактура

Колебания Маршака начались уже по мере выбора им подходящих пунктов назначения для маршрута Твистера, то есть в первой строфе. Неверный шаг влево или вправо в условиях непостоянной сталинской политической географии мог обернуться идеологической ошибкой. Строки, известные читателям поэмы сегодня как

И вы захотите
Увидеть мир —
Остров Таити,
Париж и Памир,

в первоначальном варианте рукописи выглядели иначе: вместо острова Французской Полинезии был Северный полюс (I, 1); труднодосягаемая экзотика сменяется затем Азией (Китай в V, 17) лишь с тем, чтобы окончательно уступить место европейской столице и жаркому острову в Тихом океане. Вполне вероятно,

что при выборе объектов туристического интереса мистера Твистера, «теплеющих» по мере редактуры поэмы, Маршак инстинктивно руководствовался модным в то время курсом на ориентализацию советской культуры («Пальмы и кедры / Покажет вам Кук»). Фиксация Маршака на таких не вполне сочетаемых точках земного шара, как Таити и Памир, несмотря на видимость противоречия, не таит непреодолимых контрастов. Владимир Паперный замечает, что только в «Культуре Два» чрезвычайно актуальной проблемой сельского хозяйства Подмосковья могло стать выращивание *арбузов* и *дынь*, а непременным атрибутом каждого учреждения — вновь оказаться растущая в кадке *пальма* (как было в XIX веке). С афористической краткостью новое состояние подытожил в 1935 году поэт Семен Кирсанов: «Приедешь в Москву — пальмолистья висят. / В наш климат пришло потепление» (Паперный 1996, 174—175). Как следствие этого форсированного климатического мироощущения в начале 1930-х годов в советском быту нагнетаются особое восприятие *тепла* и представление о предыдущей культуре как о мертвой, в противоположность нынешней живой, а также об особой *плодовитости* культуры. Спасенная волжской водой от высыхания, украшенная грандиозными набережными, могучими фонтанами, парковыми водоемами, лодочными станциями Москва виделась не Иерусалимом, не Александрией, не Пальмирой, а столицей *европейского* типа, идеальным

образцом которой и эквивалентом в культуре выступает Северная Пальмира — Петербург (Паперный 1996, 178).

У Маршака изображение советской реальности с годами теряет конкретику, приглаживается, все более начинает напоминать глянцевую картинку рекламного проспекта. Если в послевоенном контексте еще приемлемы строки «Гарью заводы / Чернят небосклон» (Маршак 1949, 225), то уже в последующих изданиях они приводятся в соответствие с новыми представлениями о допустимых экологических нормах. По мере движения вдоль городских окраин взгляду пассажира (и читателя) тридцатых годов открывалась производственная мощь молодой Советской республики[28]; теперь в мирном ленинградском небе пятидесятых обычные атмосферные феномены не диссонируют с горизонтом новостроек: «Дымом заводы / Темнят небосклон» (Маршак 2005, 95). Большая часть картинок Лебедева в изменяемом, хотя узнаваемом виде кочевала из одного издания в следующее, но графические эскизы, выполненные в конструктивистском стиле и иллюстрировавшие эти строки, исчезли навсегда.

[28] Ср.: «По искусственному каналу в дне мелководного Финского залива пароход подходит к Ленинграду. На многие километры тянутся молы, причалы, склады, пакгаузы и громадные краны Ленинградского порта. Пейзаж торгового порта, механизированного в советское время, сразу раскрывает перед нами советский Ленинград, как один из важных экономических узлов страны» (Ленинград 1947, 2).

Иллюстрации в издании 1933 г.

Когда речь заходит о тех или иных исправлениях в тексте «Мистера Твистера», исследователи часто расходятся во мнении относительно их целесообразности. М.Л. Гаспаров полагал, что условности в более поздних версиях поэмы переставали мотивироваться игрой, поэтому их пришлось обставлять мотивировками бытовыми и реалистическими (беседа чистильщика сапог с нарочно введенными безликими негритятами нужна ради морализирующего комментария):

> [З]ачем такой мистер едет в СССР? — да он бы и не поехал, если бы не прихоть его дочки! — и т.д. Даже мелочи перерабатываются реалистически: в номера важный гость не идет по лестнице, а едет в лифте, «плавно и быстро», и ничего, что от этого пропадает эффект встречи с наступающим сверху негром на лестнице, и ничего, что определение «плавно и быстро», так нравившееся Маршаку, к детской игре неприменимо. Меняется самый

> ритм, — вещь была написана как считалка: «Есть — за границей — контора — Кука...», «Мистер — Твистер — бывший министр...» — а вставленные куски написаны медлительно и тягуче: «Слушает шелест бегущих колес, / Туго одетых резиной...»
>
> (Гаспаров 2001, 421)

Сам Маршак, напротив, считал замену лестничного эпизода подъемом в лифте своей творческой удачей. Б. Галанов приводит рассказ Вл. Николаева о том, как однажды поэт позвонил ему по телефону и ликующим голосом объявил, что в «Мистере Твистере» «заработал лифт»: «Дело в том, что во всех многочисленных изданиях поэмы Твистер поднимается на третий этаж гостиницы “Англетер” пешком, а отныне бывшему министру стали подавать лифт. Исправлению этой маленькой оплошности Маршак придавал большое значение. Новой строфой —

> В клетку зеркальную
> Входят они,
> Вспыхнули в клетке
> Цветные огни.
> И повезла она,
> Плавно и быстро,
> Кверху семью
> Отставного министра, —

он вводил одну из тех подробностей, которые считал чрезвычайно важными для создания общей атмосферы» (Галанов 1975, 96).

Доводы обоих — М.Л. Гаспарова и Б. Галанова — представляются нам по-своему убедительными, хотя,

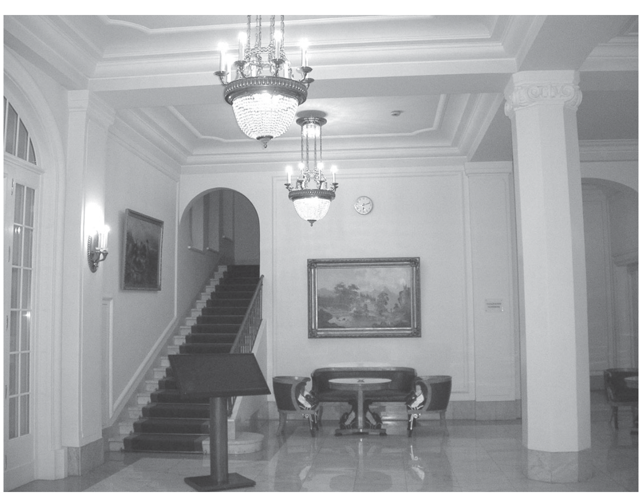
Иллюстрация к журнальной публикации. 1933

Иллюстрация к книге. 1937

по-видимому, все было гораздо прозаичнее: мистеру Твистеру с женой и дочкой пришлось взбираться в номер пешком из-за того, что лифт в советском «Англетере» попросту не функционировал. К концу двадцатых годов отель с его девяносто одним номером выглядел зданием весьма запущенного вида; там не работала вентиляция, на третьем этаже был лишь один телефон, лифт, повторим, не действовал. Ресторан начали переделывать под номера, но работы были приостановлены, и помещение сдали организации

Иллюстрация к книге. 1948

Иллюстрация к книге. 1952



Лестничный пролет в «Англетере», каким его обессмертил Лебедев, в результате реконструкции 1980-х годов лишился зеркал. Фото автора (2003)

под названием Промкуст. В 1927 и 1928 годах в «Англетере» ремонтировали крышу, но при этом опять законсервировали лифт. Телефонов стало еще меньше, электрические звонки надолго вышли из строя (Богданов. 2001, 234). Маршак периодически посещал по делам ленинградские гостиницы (например, в августе 1928-го и сентябре 1931 года он встречался с М. Горьким в гостинице «Европейская») и мог быть в курсе затяжного кризиса «Англетера».

Кроме того, сцена с лифтом, который подают придирчивому американцу-миллионеру, должна напомнить о строчках из «Бродвея» (1925) Маяковского:

Янки
подошвами шлепать
ленив:
простой
и курьерский лифт.

Налет легкой цитатности играл для Маршака немаловажную роль в удовлетворении чувства эстетического — потеря логического звена (встреча героев на лестнице) компенсировалась чисто внешним эффектом, не говоря о том, что задним числом устранялись любые сомнения по поводу возможной неработоспособности гостиничного оборудования в СССР. Презумпция амнезии *исторической памяти* читателя сменяется апелляцией автора к коллективной *художественной памяти* — подразумевается, что стихотворные памфлеты «певца революции» уже внедрены в

подсознание читателя. Подспудное идеологическое давление могло брать верх над правдой, выражаясь у Маршака не только в лакунах, но и в палимпсестных наслоениях.

Чемодан 9-й Стилистические исправления

Идеологические соображения автора, диктовавшие выбор того или иного образа и слова, по понятным причинам интерпретировать сложнее, чем очевидные стилистические вмешательства. О некоторых решениях сам автор позже сожалел. В письме к внимательному читателю из провинции пожилой Маршак соглашался:

> Вы правы: «В рожи прохожим бензином дыша» было лучше, чем «в лица прохожим». Лучше и по смыслу, и по звучанию. Но тут тоже пришлось уступить лжепедагогическим соображениям людей, боявшихся в детской книге «грубого слова»[29].

Редакцию текста со словом «рожи» можно увидеть лишь в единственном, первом книжном издании поэмы 1933 года («неприличного черновика» не сохранилось даже среди бумаг поэта в рукописном отделе РНБ). Рискованной поэтическую выходку делало не

[29] Д.М. Балашову. Москва, 24 января 1963 г. (Маршак 1970—1972, 8: 461).

фонетически ударное слово — неуместное в детском стихотворении просторечие, а тот факт, что обозвать *лица* ленинградцев *рожами* было бы равноценно плевку во всех советских граждан сразу. Даже ради самой заманчиво звучащей строки Маршак позволить такого себе не мог.

Стилистическая редактура включала широкую правку — от перебора синонимов до поиска подходящей ритмико-синтаксической конструкции строфы. Достаточно дать несколько примеров работы Маршака с одним простым фрагментом:

Кук
Для вас
В одну минуту
На корабле
Приготовит каюту,
Или прикажет
Подать самолет,
Или верблюда
За вами
Пришлет...

«Кораблю» предшествовал «пароход»; глагол «приготовит» Маршак нашел лишь после того, как не удовлетворился синонимичными «достанет» и «раздобудет»; вместо «верблюда» в единственном числе животных вначале было несколько, и посылал их Кук туристу прямо в пустыню. За приведенным отрывком следовали отброшенные строфы:

Вот он какой
Услужливый
Кук.
Люди без Кука
Как будто без рук.
(I, 1)

Много монет
Они платят
Куку,
Чтобы рассеять зеленую скуку.
(V, 17)

«Зеленая» скука пятого варианта исправляется на эпитет «неотвязная», но и он не попадает в окончательную редакцию. По мнению Б. Галанова, Маршак исключил черновые заготовки о Куке — как сведения, носящие «назидательный характер, поясняя то, что и так уже ясно ребенку» (Галанов 1975, 97).

Мелкая стилистическая правка Маршака зачастую была направлена на упрощение (но не уплощение) стиха. Довольно неуклюжий зачин «А пароход себе», в котором притяжательное местоимение играет роль заплатки для поддержания трехсложного размера —

А пароход себе мчится вперед —
Многоэтажный отель-пароход
(Маршак 1949, 223), —

заменяется на энергичный образ пенящихся волн, тем самым снимая ненужный повтор:

Пенятся волны, и мчится вперед
Многоэтажный дворец-пароход

(Маршак 2005, 95)

Отель стал дворцом, а на смену анапесту пришел выразительный дактиль, имитирующий скачкообразное движение судна по океанским волнам.

В передаче посадки Твистеров в такси вкралась неловкость («шоферова спина»):

Быстро и молча
Садятся в машину.
Зонтиком тычут
В шоферову спину.

(Маршак 1949, 225)

При подготовке следующего издания Маршак избавляется от этой фразы и вновь переписывает четверостишие. Как показывают предыдущие примеры, исправления стилистических погрешностей часто сочетались у Маршака с попутным решением более широких задач. Эпизод посадки нужен, чтобы подчеркнуть отношение капиталиста к обслуживающему персоналу и унизительные обстоятельства его бегства из «Англетера». Теперь вместо изъятого водителя в текст вставляется рифма «янки / обезьянке». Политсловарь эпохи обновлен — американский турист Твистер на глазах у читателя пятидесятых превращается в злобного врага и потенциального шпиона, знакомого по сатирическим памфлетам «Правды» или «Крокодила».

Чемодан 10-й
Сюжетные узлы

Изучение рукописи поэмы выявляет немалое количество отброшенных Маршаком наработок. Часто это ходы, отказ от которых автор, вероятно, мотивировал тем, что развитие их увлекло бы читателя в сторону от основного сюжета. По одной из наметок у женской компании миллионера на каком-то этапе путешествия начинали развиваться симптомы морской болезни:

Выслушал
Доктор
Мать и дочь.
Но, к сожаленью,
Не мог им помочь.

Мистер Пристер
И юная дочь
На пароходе плывут всю ночь.
(IV, 10а)

Профессиональная беспомощность и черствость приговора доктора вызвали бы ненужную жалость по отношению к части семейства Твистера, а демонстрировать уязвимость богачей до прибытия в социалистический Ленинград Маршак не планировал. По этой причине (а также из-за курьезно вкравшихся в описание океана *морских* волн) он снимает следующие стихи:

Миссис Пристер,
Его дочка,
В мяч не играет.
Она
Больна.
Дочь танцевала
И пела вначале,
Но волны морские
Ее укачали.

(IV, 10а)

Как же проводят свои будни на корабле миллионеры? В том виде, в каком текст знаком читателям ныне, мистер Твистер активно играет в теннис и бильярд, но о его партнерах ничего не говорится. Ранее Маршак пытался обрисовать в том числе и их:

С ним вместе играет
Большая компания:
Из Парагвая,
Канады, Испании...

(IV, 10а)

На полях листка Маршак перебирает занимательную этнографию международных пассажиров: игроки из Англии, Франции... Появляется дополнительная строфа:

В мяч он играет с пестрой компанией —
Кто из Испании, кто из Германии,
Кто из Америки, кто из Ирландии,
Кто с Филиппин,
Даже <из Афри...>
Есть господин —

(IV, 10а)

Набросок обрывается на полуслове; название континента в угловых скобках не дописано и зачеркнуто, как будто Маршак вовремя сам себя одергивает, чтобы придирчивый читатель не заподозрил, что противником Твистера по теннисному матчу мог быть темнокожий игрок. Предпринимались попытки представить визави мистера Твистера более конкретными штрихами, однако дальше двух-трех деталей портрета усатого вояки поэт не углубился:

Армейский полковник
С ним вместе играет,
С усами колючими,
Словно шиповник.

В каюте налево
С ним вместе играет
<нрзб> и тонкий, как хлыст.

(IV, 11а)

Пока мужчины наслаждаются спортивными упражнениями, сопровождающие их дамы проводят досуг за танцами и карточными баталиями:

Жена и дочь
В карты играют
И пляшут всю ночь.
После
В каютах
Спят до полудня
В праздник и будни.

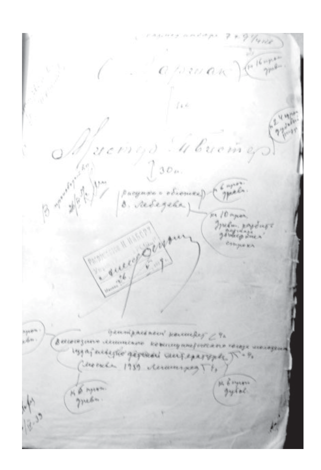
(IV, 11)

Солнце зашло
В океан Атлантический.
Вспыхнул на палубе
Свет электрический.
(IV, 11а)

Строчки о танцах Маршак снял, по предположению Б. Галанова, как привносящие в серьезную тему слишком «облегченный, не свойственный рассказу эстрадный оттенок» (Галанов 1975, 101). Трудно полностью согласиться с этим аргументом, поскольку бегающий с ракеткой по палубе толстяк нисколько не смущает Маршака, а веселость и доступность строфы только отвечают задачам автора.

Если в работе над поэмой Маршак в основном отсекал ненужные подробности, то в театрализованной постановке он, напротив, расширил уже существующую канву. Пьесу «Мистер Твистер» в трех действиях и восьми картинах для кукольного театра Маршак подготовил в 1948 году. В результате сценической адаптации поэма обогатилась новыми сюжетными линиями, проясняющими остававшиеся темными места. В цензурной резолюции от 3 июля 1948 года начальник отдела театра и драматургии А. Сегеди[30] с удовлетворением отмечал, что автор подошел к инс-

[30] Антон Дмитриевич Сегеди был довольно колоритной фигурой; по свидетельству близко знавших его, он «не любил кино. И театр, впрочем, тоже. Что не помешало ему много лет запрещать пьесы от имени Главреперткома, а потом столь же решительно функционировать в киноглавке. Сегеди любил орхидеи» (Агранович 2008).



Титульный лист машинописи пьесы 1948 года с цензурными штампами (РГАЛИ)

ценировке «не механически. Им внесены довольно значительные изменения. Если в стихотворном произведении приключение расиста Твистера в Советском Союзе зиждется на том, что швейцар гостиницы “Англетер” в Ленинграде, возмущенный выходкой Твистера против негра, звонит своим приятелям-швейцарам в другие отели города и те отказывают ему, независимо от того, что у них имеются свободные номера, то в пьесе швейцар просто звонит в “Интурист”, сообщая о том, что Твистер отказался от номера и номер освободился». «Полагаю, что пьеса может быть разрешена. На ее основе могут быть созданы интересные кукольные спектакли, в доступной для детей форме сообщающие им полезные мысли и идеи», — резюмировал вердикт[31].

[31] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 5181. Протокол № 373/48.

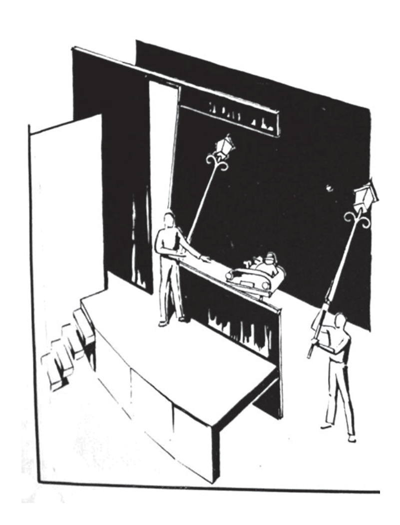
Текст пьесы не просто развивал проходные сценки, но эксплицировал заложенные в поэме комические положения. Например, обезьянка, принадлежащая дочери Твистера, в поэме играла декоративную роль. В представлении же по прибытии в гостиницу она оказывается больна. Капризная иностранка требует оказать зверю первую помощь, а швейцар терпеливо разъясняет, что «есть в "Англетер" и врач, и аптека, / Если вам надо лечить человека. / Если ж, — простите! — скотина больна, / Ветеринарная помощь нужна»[32].

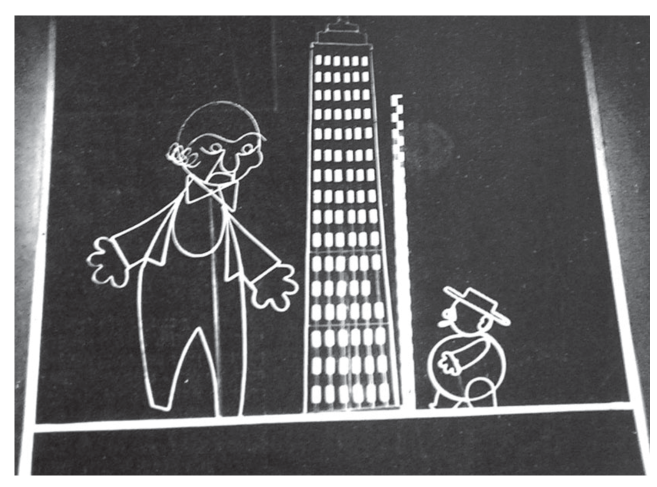
Иные поправки обуславливались самой природой театрального действия. Очевидно, руководствуясь практическими соображениями, связанными с реквизитом, в пьесе Маршак сокращает количество чемоданов Твистеров, однако перечисление их теперь больше напоминает другое его произведение для детей — «Багаж». В этом эпизоде зритель впервые узнает имя супруги Твистера:

Сюзи, покрепче держи свою шляпу,
Лиззи, смелее спускайся по трапу!
Вещи носильщик за нами неси.
Лиззи и Сюзи, садитесь в такси!
Семь чемоданов, коробку, картонку
Нужно отправить за нами вдогонку!..[33]

Несмотря на полученное разрешение цензурного комитета, постановка пьесы задержалась более чем на

[32] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 5181. С. 21.
[33] Там же. С. 19.





Эскиз и проекция из кукольного спектакля
в постановке С. Образцова. 1967

декаду. Сначала спектакль обкатали в Свердловском кукольном театре, которым заведовала ученица С. Образцова А.В. Заякина[34], и только после этого постановку допустили к премьере на столичной сцене[35].

[34] Спектакль «Мистер-Твистер» (1963, реж. С. Лещинский, худ. В. Коркодинов) был лаконично оформлен в стиле «спектакля-плаката» (Нимвицкая 1963, 15).

[35] Спектакль игрался перчаточными и тростевыми куклами со скрытой механикой. Все декорации спектакля были мобильны — их носили в руках или возили на легких фурках актеры за ширмой. Из описания постановки: «Работа над спектаклями, в основе которых лежит поэтический текст, всегда представляет известную трудность. Чаще всего пластическая сторона таких спектаклей разворачивается в форме иллюстрации. “Мистер Твистер” — один из примеров удачного спектакля такого рода. Здесь текст от автора читает актер, а персонажи свой текст произносят сами. Рассказчик свободно перемещается по авансцене, иногда опережая словом действие на ширме, иногда комментируя уже происшедшее событие. Он одновременно общается и со зрителями и с куклами на сцене. Но его контакт с персонажами не прямой — он не обращается к ним и они не отвечают ему. Их общение носит несколько иной характер. Например, рассказчик может зажечь спичку и дать прикурить мистеру Твистеру или, сложив вдвое полоску бумаги, бросить ее за ширму, отчего в “небе” — над ширмой — появляются “чайки”. Предметы на грядке появляются и исчезают моментально. А черный бархатный задник, на фоне которого идет спектакль, создает ту абсолютную пустоту, в которой эти очень условные декорации могут появляться и исчезать практически в любом месте. Ритм перемещения декорационных деталей очень точно связан с ритмом стихов и в то же время передает состояние персонажей. Например, когда Твистер с семейством, отчаявшись найти пристанище на ночь, едет по ночной улице, то фонари — а это единственное обозначение места действия в картине — начинают качаться, как будто они чуть не падают от усталости. Движение панорамы фонарей постепенно замедляется и соответственно ему замедляется текст рассказчика. Черный задник

Сцена из кукольного спектакля
в постановке С. Образцова. 1967

Чемодан 11-й
«Темный, как небо в безлунную ночь»

Уже на раннем этапе работы Маршака над текстом социально-классовая подоплека конфликтов, инициатором которых выступает или подразумевается нарицательный мистер Твистер, выводится на второй план. Действительно, педалирование этой темы означало бы превращение поэмы в плакат. Купированные строки,

позволяет максимально использовать силуэт декораций. Но особенно важную роль черный фон играет в сцене сна Твистера. Здесь приобретает значение уже не силуэт, а контур. Все декорации этой картины: небоскребы, самолет, собаки и сам Твистер — выполнены в виде линейного рисунка белым по черному. Благодаря лаконичности геометрических форм и локальности цветового решения и остальные сцены спектакля кажутся сменяющими друг друга графическими картинками или аппликациями» (Полякова, Файнштейн 1988, 84—85).

обращенные советским гражданином к Твистеру, мало чем отличались от антикапиталистического лубка:

Здесь
Вы случайная,
Редкая птица,
Здесь
Обязательно
Надо трудиться.
Здесь
Не бывает
Рабов и господ.
Здесь управляет
Рабочий народ.
(I, 2)

Вместо этого усиливаются дискриминационные наклонности Твистера, распространяющиеся не только на негров, но и на другие расы.

Американский расизм в советской журналистике был востребованной темой, и детская публицистика не являлась исключением из правил[36]. Заведенная в «Еже» постоянная рубрика под названием «Макар Свирепый в Америке» высмеивала буржуазные нравы (обычно она верстались в конце номера и, как ни странно, структурно больше всего напоминала амери-

[36] Менее приглушенно тема эта поднималась уже в дореволюционной детской литературе, где чернокожий герой изображается, как правило, притесняемым, но хитрым. См., например: Рождественский обед негритенка Бобба // Мирок. Ежемесячный иллюстр. детский журнал для семьи и начальной школы. 1915. Кн. 12. С. 353—357.

канский же комикс). В частности, персонаж Макар[37] периодически боролся против организации Ку-клукс-клан. В типичной иллюстрированной заметке журнал сообщал, что «САСШ выпустили по случаю “дня дерева” марочку: девочка и мальчик — приличные дети, сажают деревце»[38]; однако, продолжала редакция, делается это вовсе не ради озеленения планеты. Страшная правда раскрывалась в следующем окошечке:

> Мы показываем, для чего часто употребляются американские деревья. До сих пор в САСШ, этой стране «свободы и культуры», по словам капиталистов, существует суд Линча, когда рабочих-негров зверски избивают и без суда вешают.
>
> (Там же)

Советские поэты также не упускали случая обличить противника в этнических притеснениях, беспощадно эксплуатируя детскую тему, как в переводе с английского «народной негритянской песни» А. Безыменского:

> Мой бэби, о мой кудрявый бэби,
> Усни скорей, а я тебе про горе пропою.
> Мой бэби, мой кроткий черный бэби,
> Отец и мать в чужих полях сжигают кровь свою.
>
> (Безыменский 1927, 91)

[37] Под этой маской выступал Н.М. Олейников (друг. псевд. Николай Макаров, Сергей Кравцов) (1898—1937), писатель, журналист, участник лит. группы «Чинари».

[38] «Почтовые марки рассказывают...» // Еж. 1932. № 12. С. 32.

Спустя десятилетие в фильме Г. Александрова «Цирк» колыбельная с черным беби, передаваемым из рук в руки многонациональной публикой социалистического шапито, зазвучит прелюдией к эпохальному гимну, провозглашающему рождение новой человеческой породы.

В опубликованном «каноническом» тексте мистер Твистер просит, чтобы поблизости с его каютой не было «негров и китайцев»; в черновике цветной народ эксплицируется в богатый национальный букет: «Негров, / мулатов, / метисов, / китайцев, / турок, / евреев, / индейцев, / малайцев. // Черных, / и желтых, / и красных / соседей...» (V). Часть маргинальных национальностей будет востребована в эпизоде заселения в ленинградский отель. Антисемитизм Мистера Твистера дальнейшего развития не получит[39], хотя в одном

[39] Для Маршака еврейство было сугубо интимной областью. Потомок известного раввина и талмудиста Аарона Шмуэля Кайдановера (1624—1676) (фамилия Маршак — аббревиатура ивритских слов «Наш учитель — рав Шмуэль Кайдановер»), он, по-видимому, был верующим, но собственную религиозность не афишировал. В доме поэта до сих пор бережно хранится старинная литература по иудаизму, к которой Маршак, по свидетельству родных, часто обращался (Колганова 1994, 176—214). Сионистски настроенный, в годы Первой мировой войны и революции поэт участвовал в организации помощи детям еврейских беженцев, переводил с иврита (который он изучал в Витебске у дедушки с шестилетнего возраста) произведения Х.-Н. Бялика, сотрудничал с издательством «Сафрут»; публиковал свои первые элегии в журнале «Еврейская жизнь» (С.-Петербург), в том числе стихотворение «Над открытой могилой» (1904), посвященное памяти Т. Герцля (Розинский 2005, 36—37).

из набросков ленинградский швейцар оказывался весьма подкован в библейской эгзегезе, когда читал гостю нотацию: «Мистер, / Вы знаете / В нашей стране / Черные, / Белые / Все наравне. / Мы уважаем / Семитов, / Хамитов. / Не уважаем / Одних / Паразитов» (I, 3а).

В театральной обработке мистеру Твистеру снилось, что его собственный цвет кожи поменялся на черный и не признавший хозяина слуга не впускает его обратно в чикагский особняк, указывая на запрещающую надпись над воротами:

ТВИСТЕР (*растерянно*)

Я не метис,
Не креол,
Не мулат...
Не про меня
Говорит
Мой плакат!

ТОМ

Вы — не мулат,
Не метис, безусловно...
Вы — чернокожий,
При том чистокровный!!

Я не хочу
Вас обидеть
Ничуть.
В зеркальце
Ваше
Извольте взглянуть.

ТВИСТЕР

Где мое зеркальце?..
Праведный боже!
Я и не думал,
Что я чернокожий!
Да — не метис,
Не креол,
Не мулат.
Надо убрать
Этот глупый
Плакат!!

ТОМ

Здесь он висит
По приказу хозяев.

ТВИСТЕР

Я — ваш хозяин!

ТОМ

Да как бы не так!

ТВИСТЕР

Если не веришь,
Спроси попугаев!

1-й ПОПУГАЙ

Твистер
Дуррак!

2-й ПОПУГАЙ

Убиррайся!
Дуррак![40]

Недобрый сон помогает перевоспитать героя, но все еще изобличает в Томе несознательного пролета-

[40] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 5181. Машинопись. С. 33—34.

рия — слугу, рабски исполняющего приказы белого хозяина.

Взаимоотношения белых и черных в Новом Свете[41] часто привлекали к себе внимание советских и бывших российских подданных, путешествовавших за океан[42]. В путевых заметках, опубликованных за пять лет до «Мистера Твистера», В. Зензинов не преминул заметить, что прислуга в кливлендской гостинице Colonial Hotel, «по-видимому, соответственно с наименованием отеля... мужчины и женщины, были исключительно негры»[43] (про другие отели Зензинов обязательно упоминал этаж, на котором его селили:

[41] Особенно советских коллег волновало плачевное положение черных пролетариев: «Джим был белый, а Тедди был черный, и оба искали работу. В Гринвилле Джима пустили переночевать на полу в ночлежке... А Тедди ночевал под забором... Потому что в Америке черным рабочим живется еще хуже, чем белым. В дороге они просили под окнами ферм. И Джиму давали кое-где стертый пенни или кусок плесневелого хлеба, а Тедди ничего не давали и говорили: “Проходи, проходи, черномазый!”» (Электрический стул // Еж. 1931. № 17).

[42] О травелогах советских писателей, посетивших Америку в 1920—1930-е годы, см. главу «Другое — это соблазн: Попутчики и fellow-travelers» в: Эткинд 2001, 142—175.

[43] Во время прогулки автор обращает внимание на все типичные для европейского туриста раздражители — от типовых домов-небоскребов до назойливой уличной рекламы: «[Г]руда высоких, поставленных торчком сигарных ящиков. На главных улицах блистательный фейерверк электрических реклам — магазины, кинематографы, отели, театры. И, конечно, стремительный поток жизни и бесконечное множество повторяющихся во всех американских городах сигарных магазинов, маленьких ресторанов, закусочных, кондитерских и универсальных аптекарских магазинов с национальным ice cream-soda» (Зензинов 1927, 51).

Негр-носильщик. Из книги В. Зензинова. 1927

в Нью-Йорке — на одиннадцатом, в Вашингтоне — на двенадцатом, в Чикаго — на семнадцатом)[44]. В романе «О'Кэй» (1933) Б. Пильняк рассказывает, как принимающий в Нью-Йорке издатель поселил его в пятидесятиэтажном отеле «Сэнт-Моритц» между Пятой и Шестой авеню и как он, скромный советский писатель, поначалу пытался вежливо от этой услуги отказаться.

Тот же Пильняк описывал свое посещение американского плантатора: «Хозяин качался на террасе в качалке под зонтиком, в американском изобретении, *курил сигару*. Он надел белый шлем и пошел с нами,

[44] Владимир Михайлович Зензинов (1880—1953), российский политический деятель, эсер, писатель и журналист, приехал в Америку из эмигрантского Парижа; позже окончательно переселился в США и умер в Нью-Йорке.

добродушный толстяк. Он объяснил, что у него тысяча акров земли... и *у него работает двадцать семей кропперов-негров*... Папаша-хозяин сообщил, что иногда он прогуливается по полям, вроде случая с нами, для того, чтобы посмотреть, хорошо ли работают негры» (Пильняк 1933, 179).

В детской поэме Маршак должен показать, что в Советском Союзе расизма не существует, но поскольку темнокожие в стране большевиков не живут и в качестве обслуживающего персонала не востребованы, то мистеру Твистеру приходится сталкиваться с гостями. В результате правки 1950-х годов в коридоре «Англетера» возникли двое негритят — Том и Джим (в пьесе они служили в чикагском доме Твистера под именами Том и Дженни), которые проявляют сочувствие к спящему в вестибюле незнакомцу. Кстати, даже после скрупулезных переработок в окончательном тексте поэмы не все логические несостыковки оказались убраны. Добавленный эпизод с негритятами относится к числу подобных конфузов: чистильщик сапог — белый советский подросток (как видно по иллюстрации Лебедева и ясно из места его работы) — легко понимает диалог Тома и Джима, хотя в других случаях Маршак специально оговаривает язык, на котором иностранец Твистер обращался к швейцару. В оправдание Маршака можно сказать, что элиминация лингвистического барьера глубоко симптоматична для идеологии советской литературы этого периода. Будучи представителями рабочего класса,

подростки принадлежат к интернациональной общности, а члены семьи мирового пролетариата по определению не могут испытывать никаких коммуникативных затруднений.

Чемодан 12-й
Интурист и советское зазеркалье

Выход «Мистера Твистера» в свет не просто совпал, но явился прямым следствием робкого налаживания контактов между цивилизованным миром и страной, закрытой для западного туризма в течение десятилетия интервенции и политической блокады (командированные и специально приглашавшиеся Сталиным иностранные деятели культуры и искусства в постановочно-показательные туры не в счет[45]). Несмотря

[45] Ю. Марголин в предисловии к «Путешествию в страну Зе-Ка» (1952) пишет: «Задолго до начала Второй мировой войны я собирался съездить в Советский Союз. Я жил тогда в Лодзи, в Польше. Интерес к Советскому Союзу был велик в этой стране. <...> В варшавских театриках декламировали под гром аплодисментов “Гренаду” Светлова. *Туристы ездили по маршрутам советского бюро Интурист знакомиться с великой страной Революции. Много их возвращалось после недельного пребывания в Москве с коробкой советского шоколада и приятными воспоминаниями.* Двухнедельный маршрут давал возможность побывать на Украине. Пред тем, кто мог оплатить 3- и 4-недельную поездку — открывались курорты Кавказа и Средняя Азия. Таким образом, Андрэ Жид побывал в Гори, на родине Сталина, а Зибург посетил Красную Арктику. Каждый, владеющий пером, привозил из Советского Союза отчет о своих впечатлениях» (Марголин 1952, 4).

на то что иностранный туризм в Советском Союзе всегда составлял ничтожную долю по сравнению с развитым отечественным, для власти он играл непропорционально важную роль (Kostiainen 2002, 141). Незадолго до появления поэмы о приключениях американца в России было образовано ГАО «Интурист» (1929). В полномочия организации входило решение таких стратегических задач, как упорядочение роста политических и экономических связей Советского государства с внешним миром, улучшение общественного мнения об СССР на Западе и привлечение в условиях индустриализации необходимых инженерно-технических кадров в страну. В свою очередь, и Запад стал проявлять интерес к русскому эксперименту по созданию первого социалистического государства. В 1931 году британским радиовещанием был организован восьмисерийный цикл передач «Россия в плавильном котле», в которых с рассказами о новом быте, сельском хозяйстве, транспорте, образовании, пятилетнем плане и прочих советских реалиях выступали инженеры, педагоги, экономисты, побывавшие в СССР.

1930 год стал временем серьезных структурных и кадровых изменений в ГАО «Интурист». На Иностранный отдел были возложены составление маршрутов и руководство работой зарубежных отделений общества, ведение переговоров и заключение соглашений с иностранными туристскими и пароходными компаниями, подготовка к приему иностранных ту-

Гостиница «Англетер» в 1913 г.

ристов и распространение рекламы туризма в СССР и за границей. Организация обслуживания интуристов и ведение специальных курсов для персонала были поручены Отделу обслуживания.

Постановления ЦК ВКП(б) от 30 августа 1931 года и Совнаркома от 5 сентября 1931 года рекомендовали Интуристу развернуть сеть своих заграничных отделений и осуществить подбор для них работников «очень высокого качества», выражая уверенность, что «иностранный туризм станет мощным рычагом политического влияния Союза ССР на трудящиеся массы капиталистических стран и значительным источником притока валюты» (Багдасарян et al. 2008, 39). Политическая составляющая в деятельности Интуриста неуклонно возрастала и постепенно отодвигала

Вид на гостиницы «Англетер» и «Астория» с крыши Исаакиевского собора. Фото Андрея Омельченко. 2009

экономический интерес на второй план. Значительная роль придавалась политической лояльности и грамотности интуристовских работников[46].

Выбор Маршаком путешественника из Соединенных Штатов был логичен — в начале 1930-х годов прибывшие из Америки составляли около половины заграничного турпотока, что не могло не сказаться на пропагандистской работе ведомства. Мистер Твистер принадлежит к категории зарубежных гостей, которых

[46] Например, в материалах отчета организации за 1935 год указывалось на необходимость «поднимать <...> политическую и деловую квалификацию» работников Интуриста, другими словами, судя по специфической кадровой политике, политическая квалификация сотрудников «Интуриста» была первична по отношению к их деловым качествам (Багдасарян et al. 2008, 26).

Интурист относил к «индивидуалам». Популяризации данной категории способствовали настоятельные требования расширения границ индивидуального туризма двумя влиятельными турфирмами — английской «Кук» и американской «Америкэн экспресс К°»[47]. Именно Кук становится ключевым звеном в организации поездки для семейства Твистеров в их неудачном романе с Россией.

В 1930-е годы широко высмеивалась неправдоподобная реклама ушлых западных коммивояжеров[48], в то время как отдых и развлечения знаменитостей занимали видное место в советских иллюстрированных журналах 1920-х годов. В светской фотохронике

[47] Что касается политической опасности, вытекающей из одновременного наличия в Союзе большого количества одиночек-туристов, ее предлагалось ослабить созданием достаточной сети постоянных агентств общества «во всех узлах туристического движения по Союзу, с тем чтобы каждое агентство было снабжено небольшим кадром политически проверенных гидов» и ограничением поездок строго согласованными маршрутами (Багдасарян et al. 2008, 45).

[48] Ср. в романе В. Сирина-Набокова «Защита Лужина» (1930), появившемся незадолго до «Мистера Твистера»: «Когда же она принесла из железнодорожного бюро многочисленные проспекты, то еще резче как будто отделился мир шахматных путешествий от этого нового мира, где прогуливается турист в белом костюме, с биноклем на перевязи. Были черные силуэты пальм на розовом закате, и опрокинутые силуэты этих же пальм в розовом, как закат, Ниле. Было до непристойности синее море, сахарно белая гостиница с пестрым флагом, веющим в другую сторону, чем дымок парохода на горизонте, были снеговые вершины и висячие мосты <...> всюду ждали Лужина, звали громовыми голосами, безумели от собственного радушия и, не спрашивая хозяина, раздаривали солнце» (Набоков 1999, 2: 420—421).

«Огонька» постоянно присутствуют рассказы о миллионерах, артистах, политических деятелях с характерными заголовками: «Венизелос путешествует», «Папаша Макдональд вывозит трех своих дочерей на лето в Канаду», «Макдональд катается на лодке по живописному озеру Онтарио», «Проф. Эйнштейн на отдыхе», «Польский министр Залесский катается по каналам Венеции», «Нефтяной король Америки Дж. Рокфеллер совсем недавно, почувствовав переутомление, отправился на отдых в один из роскошных курортов Флориды», «Проездом в Китай и Японию на автомобилях прибыла в Эривань группа германских путешественников, среди них Элеонора Стиннес, дочь умершего немецкого миллионера» и т.п.[49] Недоступная простому совслужащему праздная роскошь индивидуального фланерства противопоставлялась коллективным культпоходам и оздоровительному спортивно-познавательному отечественному туризму[50].

[49] Примеры почерпнуты из номеров «Огонька» с января 1927 по ноябрь 1928 года в комментариях Ю.К. Щеглова к роману «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова. См.: Щеглов 1995, 628.

[50] В 1929 году в Москве стало выходить специальное периодическое издание «На суше и на море» с длинным, зато доходчивым подзаголовком: «Ежемесячный журнал путешествий, приключений, краеведения, открытий и изобретений, туризма, достижений науки и техники, научной фантастики». В обращении к читателям за подписью редакции и Центрального правления Общества пролетарского туризма декларировалось: «Туризм — одна из тех ступеней, по которым масса совершает свое восхождение к вершинам культуры. Именно поэтому туризм и становится массовым общественным движением» (За пролетарский туризм // На суше и на море. 1929. № 3).

При этом не только простой советский читатель, но и ответственные редакторские работники, очевидно, не слишком разбирались в тонкостях иностранных путеводителей. Так, в издании «Мистера Твистера» 1933 года была допущена опечатка в имени знаменитого автора Карла Бедекера (Беде*Н*ер), исправленная в издании поэмы 1937 года. В последующих тиражах ничего не говорившее советскому человеку имя во избежание лишних вопросов предпочли вовсе снять. Эпиграф не тронули: «муза дальних странствий» задавала нужный камертон — обычный прием в поэзии тех лет. Ср. в стихотворении Аделины Адалис «Там, далеко, далеко, далеко...» (1947), где эпиграф стилизован под цитату из рекламного текста конторы Кука: «В справочнике конторы Кук и К? Индия была названа “страной, где турист увидит таинственную жизнь слонов, где в тропических садах разлита божья благодать, вода всегда тепла, звери опасны, люди загадочны, земля предлагает свои сокровища”» (Адалис 2002, 71)[51]. Однако, как демонстрирует Адалис, в краях, находящихся под колониальным гнетом Великобритании, бдительного туриста поразит контраст между благополучием наместников и бедственным положением коренного населения[52]. Риторика советского травелога

[51] Путеводители Кука знакомили с достопримечательностями города и давали массу практических советов.

[52] «Ждут сожжения черные трупы / На ступенях громадных террас. / И не видно ни пеших, ни конных, / Ни туземных, ни белых солдат, — / Лишь в бинокли с высоких балконов / Благосклонные леди глядят. / Карамельки, печенье в корзинке / Опустив на веревочке вниз, / Аплодируют пестрой картинке / Стрекозиноизящные мисс...» (Адалис 2002, 73).

в описании Адалис не отклоняется от маршаковской, но экзотические декорации наследуют акмеистской эстетике (приключения белого путешественника, схема *богач/бедняк*):

...Прочь уносятся сэры и леди,
И духовники их, и врачи...
Им погоды нужна перемена,
А вернутся своим чередом, —
Потому что «свобода священна
И у всякого собственный дом».
...И покажет гостям чародей
Обезьяньи крикливые игры...
Где гостей веселят умиленных...
Где на совести мира висят
Голодающих сто миллионов
И бесправных еще шестьдесят...

(Адалис 2002, 76—77)

Маршак, можно предположить, был знаком с туристическим агентством Кука не понаслышке — как со времен жизни в Англии, так и по своим многочисленным заграничным поездкам[53]. Парадоксальным

[53] Маршак предпочитал не акцентировать в 1930-е годы (и много позже) заграничный опыт своей юности. Пожив до революции за границей, причем далеко не в самых дружественных СССР странах, Маршак, в отличие от большинства советских сограждан, знал о происходящем за рубежом не только из газетных передовиц. Первую половину 1910-х годов (в общей сложности пять лет с перерывами) он провел, путешествуя вне России, учился в Лондонском университете. Но и позже Маршак оставался в курсе событий в эмигрантских кругах, благодаря как собственным выездам за рубеж, так и поездкам его близких. М. Ильин (псевд. младшего брата Маршака) в 1931—1932 годах несколько месяцев провел в горах Шварцвальда — по официальной версии, он там «отдыхал и лечился» (Маршак 1971, 7: 428).

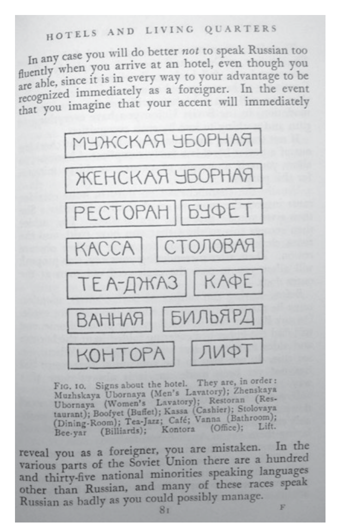
образом реальный Томас Кук, священник из английского городка Лестер, придумавший первое в мире бюро путешествий, меньше всего подходил автору на роль приспешника американского магната, но к 1930-м годам это был уже закрепившийся бренд и культурный стереотип (связанный прежде всего со знаменитым однофамильцем, первооткрывателем капитаном Дж. Куком, 1728—1779). Успех Кука-турагента заключался в персональном подходе — владелец поначалу старался лично сопровождать туристов во всех поездках (ср. звонки Твистера в контору Кука, на которые бодро отвечает сам хозяин). Многочисленные контракты, заключенные с владельцами отелей и транспортных средств, в дополнение к билетам гарантировали туристам питание и ночлег, а с ними — спокойствие и комфорт[54]. Юному читателю подробности биографии Кука были ни к чему, а сам Маршак учитывал прежде всего ассоциативную и рифмообразующую потенцию имени из одного слога, и его вряд ли заботило противоречие истории образу капиталистического агента, выведенному в поэме под нарицательным именем с комическим звучанием.

[54] Юность и молодые годы Т. Кука можно охарактеризовать как будни английского пролетария — он с детства жил с отчимом, терпел лишения и, чтобы подработать, был вынужден заниматься плотницким делом. В 1865 году предприниматель открыл для соотечественников Новый Свет, а для американцев — родину их предков. Американское отделение фирмы возглавил его сын, Джон Мейсон Кук. Одним из первых американских клиентов фирмы «Томас Кук и сын» стал Марк Твен. Подробнее см.: Brendon 1991; Swinglehurst 1974; Swinglehurst 1982.

Чемодан 13-й
Что в витрине?

Для адекватного понимания протосюжета о путешествии иностранца в СССР восстановим необходимый исторический контекст начала 1930-х годов. Любой путеводитель (*guidebook*) не просто перечисляет достопримечательности, но интерпретирует факты, общество, культуру и политику описываемого государства. Это социологический срез настоящего и отредактированный взгляд на прошлое (Dann 1996, 24—28). Сам город никогда не станет адекватным аналогом человеческого разума, но текст вполне может заменить его, непрерывно моделируя городское прошлое и артикулируя подтертую память читателя (Buckler 2007, 242). Комплекс названий, отбор биографий и объектов, которым приписывается повышенная семиотическая ценность, текстовые врезки — все призвано создать иллюзию «мира на продажу». Путеводитель является не мимесисом реальности, а конструкцией культурного ландшафта.

Поздний сталинский режим поощрял невежество своих граждан, когда дело касалось зарубежных стран. Прерогатива ксенофобского комментария событий на международной арене всегда оставалась за официальным курсом. Система требовала повышенной «советскости» даже от тех, чья лояльность под сомнение пуб-



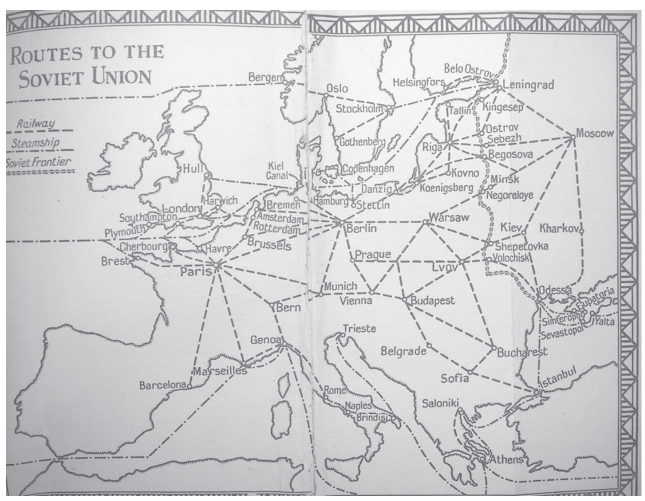
HOTELS AND LIVING QUARTERS

In any case you will do better *not* to speak Russian too fluently when you arrive at an hotel, even though you are able, since it is in every way to your advantage to be recognized immediately as a foreigner. In the event that you imagine that your accent will immediately

FIG. 10. Signs about the hotel. They are, in order: Muzhskaya Ubornaya (Men's Lavatory); Zhenskaya Ubornaya (Women's Lavatory); Restoran (Restaurant); Boofyet (Buffet); Kassa (Cashier); Stolovaya (Dining-Room); Tea-Jazz; Café; Vanna (Bathroom); Bee-yar (Billiards); Kontora (Office); Lift.

reveal you as a foreigner, you are mistaken. In the various parts of the Soviet Union there are a hundred and thirty-five national minorities speaking languages other than Russian, and many of these races speak Russian as badly as you could possibly manage.

81 F



Памятка проживающим в гостинице иностранцам и маршрутная карта из английского путеводителя по СССР. 1934

лично не ставилась (Gorsuch 2003, 760—761), а формовка образа внешнего врага служила локальным решением внешнеполитических и внутренних задач послевоенного периода. В условиях герметично закрытого государства отечественный туризм становится одним из способов удовлетворения жажды мобильности[55]. Ленинград, бывший Санкт-Петербург, приобретает особый статус на карте родины — в патриотическом образовании он преподносится как образцово-показательный город, успешно воплотивший лучшие черты социалистической идентичности.

«Мистер Твистер» появился одновременно с публикацией очередной, второй по счету редакции двухтомного справочника, посвященного Ленинграду. Изданию этого энциклопедического труда, подготовленного коллективом профессиональных авторов, придавалось большое значение, в первую очередь как еще одному сталинскому эксперименту по созданию идеальных виртуальных пространств, имевших весь-

[55] Ср.: «И разве неважно трудящемуся увидеть и оценить такие факты нашего социалистического строительства, как Волховстрой, Земо-Авчальская станция, как ряд новых, построенных по последнему слову техники, фабрик, заводов. Всюду может заглянуть любопытный взор трудящегося туриста. Каждое такое путешествие обогащает туриста большим опытом, поднимает его культурный уровень, воспитывает в нем художественные навыки, закаляет его волю и характер, оздоровляет весь организм, дает самый интересный, самый полезный, самый освежающий отдых.... Организованный туризм — крупнейшее завоевание нашей культуры» (Маршруты экскурсий по СССР 1928, 6).

ма условное отношение к советской повседневности[56]. Проектирование утопического города будущего с безупречно функционирующими сервисами и госслужбами в начале 1930-х годов для жителей, хранящих в памяти прежние названия петроградских улиц, имела ритуальный смысл магического переназывания действительности[57]. В этом чудесном социалистическом Эдеме и суждено было очутиться незадачливому американскому миллионеру Твистеру.

Чемодан 14-й
В пути

Целью специально разработанных информационных брошюр было помочь западным гостям сформировать правильное представление о Советском Союзе,

[56] В первом томе издания от имени редакции заявлялось следующее: «Путеводитель рассчитан в первую очередь на пролетарского туриста. Но он явится также полезным пособием для педагога, экскурсовода, учащегося, как и вообще для всякого интересующегося современной жизнью и историческим прошлым города Ленинграда. Опыт перестройки Ленинграда в *образцовый социалистический город* может быть использован и другими городами Союза, перестройка которых идет по тому же пути...» (Ленинград 1933, 1: 3—4). Редакционное предисловие подписано маем 1933 года, месяцем выхода поэмы Маршака на страницах «Ежа».

[57] Едва ли совпадение, что именно в 1933 году начали издаваться журналы «Архитектура и строительство», «Планировка и строительство городов», газета «Ударник Метростроя», а также было принято решение о создании Академии архитектуры при ЦИК СССР.

чаще всего составленное, как в случае дочки Мистера Твистера, по американским комиксам. В ответ на вопрос отца, почему она желает посетить Россию, Сюзи Твистер восклицает:

Я буду питаться зернистой икрой,
Живую ловить осетрину,
Кататься на тройке над Волгой-рекой
И бегать в колхоз по малину!

В изданиях 1933—1948 годов данная строфа отсутствовала[58]. В пьесе Маршак подталкивает к решению взбалмошную девицу внешним импульсом. Теперь в первой картине 1-го действия Сюзи слышит по радио коммерческую рекламу («Хочешь, съездим в Гватемалу, / В Чили и в Панаму... / Но послушаем сначала / Радиорекламу») — невозможный для советских средств массовой информации трюк.

Решение принято, и Твистеры начинают оформлять заказ — дело нелегкое, как для них самих, так и для их создателя, потому что аппетиты и страсть к комфорту клиентов Кука от варианта к варианту неизменно разгорались. В первых набросках все трое еще готовы ютиться в одном номере («Утром у Кука /

[58] Иронически аляповатая пропаганда, столь возбудившая дочку Твистера, отчасти поддерживалась самой принимающей стороной, как свидетельствует Джон Стейнбек в проницательно написанном и полном обезоруживающего юмора «Русском дневнике» (отчет стал плодом его совместной командировки в СССР с фотографом Робертом Капой в 1947 году).

Звонит телефон: / — Дайте каюту / Для трех персон» [I, 1a]). В издании 1949 года Твистер обходится «двойной каютой», а телефонный аппарат в конторе агента нейтрально «звонит» вместо отрывистого треска, предвосхищающего голос капризного героя в последующих изданиях:

В ту же минуту
Звонит аппарат:
— Двойную каюту
Нью-Йорк—Ленинград.

Вскоре кают становится три (вариант V, 18а):

Оглушительный звон.
Это у Кука
Звонит телефон.
— Слушайте, Кук,
Обязательно надо
3 лучших каюты
До Ленинграда.

Но, посчитав в таком виде требование Твистера вполне ординарным, на том же листке Маршак ужесточает условия бронирования, заодно уточняя и время отправления в путешествие:

Утром звонит
Знаменитый
Бездельник.
— Слушайте, Кук,
В семь часов,
В понедельник
4 каюты
Для 3 персон.

Позже детали отплытия Маршак опускает — вместе с безосновательным обвинением Твистера в «безделье» (расовая узурпация все-таки одно, а сколотить миллионное состояние во главе газетно-пароходной империи — совершенно другое), и в тексте окончательной редакции закрепляется: «Четыре каюты Нью-Йорк — Ленинград» (Маршак 2005, 90).

Чемодан 15-й
Въезд в Ленинград

Въезд мистера Твистера в Ленинград срежиссирован автором по четко продуманному маршруту, стандартному для иностранного туриста в СССР. Рекомендованный итинерарий подразумевал связывание культурно-исторических достопримечательностей и архитектурных точек на городской карте в осмысленный и политически лояльный текст.

В интуристовской брошюре инициация в мир социалистического постампира преподносилась с нарастающим пафосом: «По Балтийскому морю, по волнам Финского залива, к устью реки Невы идут корабли со всех концов мира. Здесь стоит Ленинград, *крупнейший порт СССР* и второй по величине его город. *Пока пароход приближается к Ленинграду, чудесно-неповторимый образ которого всегда манил сюда путешественников*, вспомним его замечательную историю...» (Ленин-

град 1947, 1)[59]. Сравним этот лирический отрывок с городским пейзажем, приветствующим Твистеров:

Близится шум
Ленинградского
Порта.
Город встает
Из-за правого
Борта.

Британский автор путеводителя по России 1933 года также рекомендовал начинать знакомство со страной через водные ворота: «Главным образом туриста должна заинтересовать пароходная линия, которая доставит вас из центра Лондона прямо в сердце Ленинграда за четыре с половиной дня <...> нет более приятного пути в Советский Союз, нежели этот водный маршрут. Смешанная русско-европейская обстановка смягчит шок от внезапного перемещения из одной цивилизации в другую («a gradual transition rather than an abrupt shock in your transfer from one civilization to another»). К тому же вы непременно встретитесь на борту с попутчиками, которые раньше посещали Россию, — полезные контакты помогут вам сформировать представление об этой стране» (Moën 1933, 57).

Как и обещают гиды, с пристани семейство миллионера попадает прямо в исторический центр быв-

[59] Ср.: «В Ленинграде корабль входит, минуя Кронштадт, вверх по Неве, прямо к центру города» (Moën 1933, 64).

шей столицы. Дихотомия «новое/старое» идеально отвечает реформированному имиджу колыбели русской революции, и туристам предлагается убедиться, что унаследованный царский облик большевикам удалось наполнить новым содержанием[60]:

Вот, оценив
Петропавловский
Шпиль,
Важно
Садится
В автомобиль.

Через широкие ворота порта *автомобиль выезжает на просторную площадь.* Здесь на пороге советской земли, среди строений старого Петербурга, сразу бросаются в глаза новые предприятия и жилые дома, построенные в годы сталинских пятилеток. *Автомобиль мчится по улицам.* Все ближе и ближе к центру [мимо старинных особняков, которые] сейчас в большинстве заняты различными культурно-бытовыми учреждениями социалистического Ленинграда: консультациями для матерей, яслями, детскими садами, клубами... *Еще несколько минут, и мы в центре города у величественного здания Адмиралтейства* <...> *центр здания украшен высоким золоченым шпилем*, на вершине которого изображение парусного корабля, напоминающее о подвигах и открытиях русских моряков. (Ленинград 1947, 2—3)

[60] Какие-то объекты старой культуры переименовывались, другие со временем исчезали, иные пока *уничтожались* вербальными средствами; ср. в предназначенной для иностранцев и опубликованной по-английски брошюре Интуриста описание памятника Александру III: «В центре площади Восстания стоит громоздкая статуя наездника скульптора П. Трубецкого... Царь изображен тяжеловесно сидящим на нескладной лошади, поддерживаемой распорками, а на пьедестале выбиты иронические стихи Демьяна Бедного, советского поэта-сатирика» (A Pocket Guide 1932, 185).

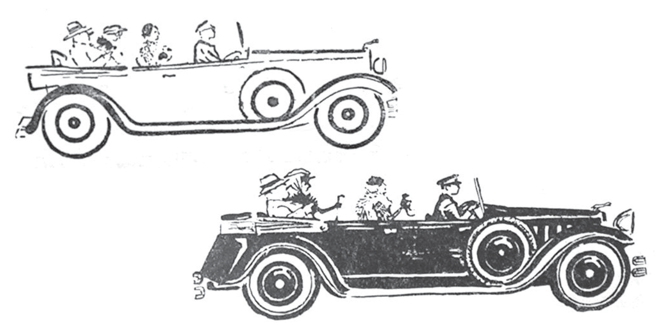
Едва ли случайно в советском источнике автомобиль фигурирует в качестве наиболее эффектного способа знакомства с городом. Касаясь внутригородских средств передвижения, иностранный автор советовал: «Обычно вашим транспортом до гостиницы является интуристовский автомобиль, скорее всего, “линкольн”. За поездку придется платить валютой, но если ваш турагент позаботился о дополнительных услугах, то она включена в предоплату. <...> Конки чрезвычайно дороги; такси — дешевы, но найти их можно с трудом» (Moёn 1933, 74). Судя по описанию автомобиля с миниатюрным серебряным псом, украшающим капот, Твистеру подают машину именно линкольновской сборки:

Рядом с шофером
Сидит полулежа
Твистер
На мягких
Подушках из кожи.

Слушает шелест бегущих колес,
Туго одетых резиной,
Смотрит, как мчится
Серебряный пес —
Марка на пробке машины.

(Маршак 1948, 30)

Исключительное внимание к техническим деталям отличало В. Лебедева, который аккуратно воспроизводит современный «линкольн» в иллюстрациях 1933—1937 годов:

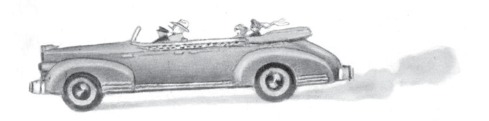


Автомобиль практически идентичен, но силуэт пса приобрела еще большую выразительность (1948)

Сравним эти рисунки с крупным планом капота *Lincoln Greyhound* 1932 года:

National Automobile Museum. Nevada.
Фотография Джима Галли. 2009

Позже Лебедев усовершенствовал иномарку, придав ей более стильный, глянцевый дизайн 1950-х, но при этом постарался сделать так, чтобы узнаваемая статуэтка не исчезла с носа машины:



Фрагмент издания 1951 г.

Подробнее о Лебедеве речь пойдет в предпоследнем чемодане, здесь же лишь пунктиром обозначим возможность, что это именно он мог подтолкнуть Маршака к экфрасису, а не наоборот (как видно из иллюстраций, пес на картинках предшествовал появлению описывающей его строки).

Чемодан 16-й
«Ты не в Чикаго, моя дорогая»

Как бодро утверждали авторы ленинградского путеводителя 1933 года, по численности населения город «принадлежит к числу крупнейших городов земного шара» (по состоянию на 1 апреля 1933 года число жителей в нем достигло 2 839 400). Из европейских городов, имевших более высокие показатели, упомянуты Берлин, Лондон, Париж; из американских — Нью-Йорк (7 090 000) и Чикаго (3 375 000): «В Нью-

Йорке и Чикаго годовые приросты за последние годы не превышали 2,5%, [тогда как в Ленинграде] уже с 1928—1929 гг. начинается гигантский размах нового строительства и реконструкции, связанный с осуществлением программы новой пятилетки»[62]. Заокеанским городам-гигантам советская пропаганда противопоставляет интенсивно развивающийся социалистический мегаполис с феноменальным приростом населения. Справочник умалчивает о подлинных причинах демографического взрыва в городе (из которого полтора десятилетия назад были изгнаны тысячи законных домовладельцев), вызванного главным образом миграцией бедноты из российских и украинских деревень вследствие массового голода и насильственного раскулачивания[63].

Именно Чикаго, сравнимому по численности жителей с Ленинградом, и суждено стать родиной Твистера, тем более что в советской литературе недавно уже была воспета рекламная назойливость капиталистического муравейника. В романе «Республика ШКИД»

[62] Ср.: «Безработица была ликвидирована, и пополнение рабочих кадров происходило за счет огромного притока населения, для которого до самого последнего времени в Ленинграде еще имелись более благоприятные, чем в каком-либо другом городе, жилищные условия» (Ленинград 1933, 1: 14—15). За один только 1931 год число жителей Ленинграда увеличилось на 500 тысяч человек.

[63] По статистике, 62% общего числа поселившихся в Ленинграде «новых горожан» составили в 1926—1939 годах выходцы из деревень (Селунская 1979, 193).

(1926) Г. Белых и А. Пантелеева один из персонажей в 1921 году сочиняет поэму, начинающуюся словами:

«Лондон—Чикаго
Без остановок» —
Четок и звонок
Клич реклам...

Ритмически куплет подозрительно напоминает маршаковский стиль, и это неудивительно, учитывая то, что автор «Мистера Твистера» был не просто знаком с произведением Белых и Пантелеева, но и участвовал в его редактуре[64].

Чикаго и Ленинград, по идее Маршака, выступают как антиподы друг друга[65]. Чикаго — это как бы дореволюционный Петроград со всеми его индустри-

[64] О чем сам С.Я. Маршак писал в предисловии к переизданию «Республики ШКИД» в конце 1950-х годов. С одним из соавторов детской книги, А.И. Пантелеевым, Маршака связывала дружба, возникшая в конце 1920-х и продолжавшаяся многие десятилетия. Младший коллега вспоминал, как в начале тридцатых годов они совместно с Маршаком «работали над какой-то рукописью» (Пантелеев 1984, 3: 224—226). Я благодарен И. Кукулину, обратившему мое внимание на этот эпизод.

[65] Публикацию поэмы Маршака в майском выпуске «Ежа» предваряло редакционное предуведомление «У нас и у них»: «В СССР день первого мая — день радости, день торжества. А в это время в [Америке], где царит капитал, тамошние хозяева — банкиры, фабриканты, заводчики, помещики, торговцы, не могут дать своим наемным рабам ни работы, ни хлеба. <...> В борьбе за хлеб, за работу, за власть охваченные могучим революционным порывом пролетарские массы всего мира готовят смертельный удар господству капитала» (Еж. 1933. № 5. С. 2).

альными кошмарами, которые так часто акцентировались в детской поэзии о городе на Неве:

Рабочий
Хозяином города стал.
Его —
И дома, и заводы.
Штыком и винтовкою
Он защищал
Свой Питер в военные годы.

Плохое наследство оставлено нам
От царского Санкт-Петербурга.
Растет Ленинград не по дням —
По часам.
Довольно ютиться в конурах.

Первая часть стихотворения «Город» А. Западова была озаглавлена «Петербург» и показывала роскошь богачей-буржуев, вторая посвящена перерожденному Ленинграду:

Мы на воду ставим
Свои корабли,
Турбины
И блюминги строим.
Даем трактора
Для колхозной земли,
— И труд выдвигает героев.
<...>
Стоят дворцы бетонные,
Стеклянные, крутые,
Садами окруженные,
И солнцем залитые[66].

66 Еж. 1932. № 4.

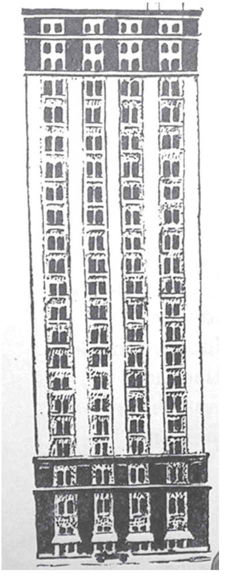
Картина утопического острова света и зеркал в век технического совершенства и всеобщего просвещения выступает контрапунктом к иллюстрации, занимающей целиком следующую журнальную страницу. Фотография представляет собой вид с высоты птичьего полета на нью-йоркские небоскребы (фрагменты ее, вполне возможно, послужили визуальным материалом для высоток на иллюстрациях В. Лебедева к «Мистеру Твистеру»); подпись: «На Бродвее не живут нью-йоркские богачи. Они приезжают сюда в деловые часы на автомобилях. Сами они, их семьи, их дети живут за городом, там, где много света, воздуха, земли и цветов. В улицах-щелях живут дети бедняков, хилые, слабые, больные...»

В Чикаго, известном не менее одиозной репутацией, чем Нью-Йорк, но при этом сильном рабочими профсоюзами[67], выбор Маршака не прошел незамеченным. По сообщению информанта, поэму «Мистер

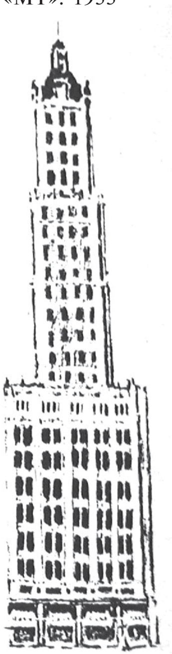
[67] На карикатурах, парадоксально напоминающих американские комиксы, под картинкой помещен картуш: «26 июня 1905 г. рабочие квартиры Чикаго охвачены были волнением. Открылся Первый съезд индустриальных рабочих мира». Там же «Еж» призывает юных читателей бороться с американским влиянием, чуждым духу советских детей, в частности объявить «беспощадную войну лживым старым книжкам про Пинкертона, Холмса и Ник Картера» (*Гинзбург Л.* Агентство Пинкертона // Еж. 1932. № 9/10. С. 32), а в письме к пионерам Детройта юные школьники города Ленина шлют пролетарский привет и рассказывают о социалистической стройке, а также про то, как ОГПУ борется с вредительскими организациями — раскрывает их и предает пролетарскому суду (там же).

Фрагмент фото в «Еже». 1932

«МТ». 1933



«МТ». 1937



«МТ». 1948

Твистер» читали по-русски на отделении славянских исследований уже в 1948/49 учебном году в Чикагском университете, где особенной популярностью по понятным причинам пользовалась фраза Твистера-папы: «Ты не в Чикаго, моя дорогая!»

Спустя полтора десятка лет, в 1963 году, студенты МГУ иронически процитировали ту же строку в ответ на просьбу страдающей от головной боли после ночного трансатлантического перелета коллеги-американки. Присутствующие не могли «случайно поделиться» снотворными пилюлями против джетлага, зато немедленно предложили другое надежное средство от бессонницы — учебник по диамату. По словам советских студентов, это был гарантированный способ заснуть в течение десяти минут[68].

«Полеты во сне и наяву» (Саквояж непронумерованный, вместо интермедии)

Тема меняющегося облика старорежимной России муссировалась в советском обществе начиная с первых послереволюционных лет. В этом космогоническом дискурсе Петербургу, бывшей визитной карточке дома Романовых, уделялось видное место. Герой

[68] Профессор Эрвин Уэйл (Irwin Weil, *Northwestern University*), которому мы обязаны обоими эпизодами, будучи молодым студентом, впервые безуспешно пытался получить въездную визу в СССР в 1948 году, но советский дипломат в Париже рассмеялся ему в лицо: «Молодой человек — в каком мире вы живете?»

рассказа Н. Олейникова «Учитель географии», написанного к одиннадцатой годовщине Октябрьской революции, — петербургский учитель Иван Иванович Зуппе, которого летаргический сон сразил накануне прихода к власти большевиков. Проснувшись в 1927 году столь же внезапно, как и заснув, Зуппе попадает в разные нелепые ситуации. Полон недоразумений диалог вылечившегося педагога с учеником 245-й трудовой школы им. Максима Горького:

— Такой школы нет, — сказал Иван Иванович.
— Как же нету? — обиделся мальчик.
— На какой улице? — строго спросил Иван Иванович.
— На улице Красных Командиров.
— А где эта улица?
— В Ленинграде.
— А Ленинград где?
Мальчик засмеялся.
— Вы уж, если начали экзаменовать, так хотя бы вопросы-то потруднее выдумали. Ленинград находится в СССР.
— Это что за СССР?
Мальчик рассердился.
— Ну мне некогда, — сказал он, — я пойду.
— Постой, постой, а кто хозяин этого дома и кто хозяин магазина?
— Хозяин дома Жакт, а хозяин магазина Петрорайрабкооп.
Иван Иванович задумчиво посмотрел на вывеску.
— Петрорай... рабкооп, — запинаясь повторил он. — Почему же он свою фамилию без твердого знака пишет? Ты его имя-отчества не знаешь?
— Да вы что, псих, что ли? — сказал мальчик. — Ну вас![69]

[69] Впервые: Еж. 1928. № 10. С рисунками Н. Радлова. Цит. по: Глоцер 2005, 11.

Как и в случае с «Мистером Твистером», рассказ представляет особый тип дидактического путешествия — *путешествие во времени*[70]. Нерусская фамилия подчеркивает внешне формальную отстраненность героя, но настоящей помехой для существования в новом обществе является его внутренняя этому обществу чужеродность. Недаром в последней фразе потерявшего терпение советского школьника обронено нечто наподобие клинического диагноза.

Мистер Твистер, подобно Зуппе, легко перемещается во времени и пространстве с помощью снов. Галлюцинаторные мотивы играют в «Мистере Твистере» первостепенную роль — именно в сновидении происходит почти фрейдистский сеанс с перевоплощением героя:

Спит —
И во сне
Улыбается он:
Снится ему
Удивительный сон.

(Маршак 1949, 235)

[70] Вообще сюжет о человеке, который заснул или иным образом выпал из жизни, а потом вернулся в сознание и не узнает окружающей действительности, был довольно распространенным как в мировой литературе (Карл Катц, Рип ван Винкль и пр.), так и в СССР в конце 1920-х годов. Самым известным произведением на эту тему является фильм Фридриха Эрмлера «Обломок империи» («Господин фабком», 1929); дальнейшее развитие этого мотива в детской литературе сделало возможным появление и успех «Старика Хоттабыча» Лазаря Лагина (оригинал 1938 году; экранизирован в 1956 году).

Из следующей главки следует, что сон удивителен благодаря воздушному десанту спешащего на помощь агента Кука. Но общий контекст и финал сна все-таки мрачны, поэтому Маршак лишает героя, демонизируемого им по мере переиздания поэмы, даже этой *улыбки сквозь сон* (глагол «улыбается» меняется на «содрогается»)[71].

Олейниковские приемы оппозиции прошлого и настоящего, а также комическое считывание советских неологизмов как фамилий Маршак использует в стихотворении «Кто он?», где уже не мистер Твистер, а турист с типично американской фамилией Смит посещает СССР. Щеголь Смит целый день колесит по столице на машине, осматривая городские достопримечательности. На вопросы, кому принадлежат загородные виллы, спортивные комплексы и театры, он получает неизменный ответ — Комсомолу. Наконец во время очередного проявления всемогущества таинственного Комсомола Смит вынужден признать: «Иностранец хитровато / Бровью рыжею повел / И сказал: — Какой богатый / Этот мистер Комсомол!» (Маршак 1949, 217). Абсурдность ошибок

[71] В издании 1949 года 11-я главка заканчивалась тем, что Твистер просыпался после страшного сна и больше не засыпал, хотя в следующей, 12-й, длинное отступление о чистке обуви разворачивалось на фоне опять спящего на стуле Твистера. Для того чтобы переход выглядел более реалистичным, Маршак вставляет строфу, в которой Твистер снимает пиджак, вешает его на стул и засыпает в удобной позе.

Твистера, Зуппе, Смита и других плоских иностранных персонажей советского производства заключается в фундаментальном непонимании чужаками сути Октябрьской революции с ее идеями всеобщего равенства.

Поэма Маршака заканчивается тем, что Твистер принимает ключи из рук швейцара, но читатель так никогда и не узнает, суждено ли ему вернуться домой в Америку. В связи с этим онтологический опыт Твистера парадоксально близок опыту другого маршаковского героя — человека рассеянного с улицы Бассейной («Он опять поспал немножко / И опять взглянул в окошко»). Попав в город утопии, откуда нет выхода, оба обречены стать вечными заложниками сновидной реальности[72].

Можно сказать, что и сам автор поэмы оказался в плену у собственного персонажа. Незадолго до смерти Маршак сочиняет очередную твистериану под названием «Африканский визит мистера Твистера» (впервые напечатана по автографу 1963 года в собрании сочинений Маршака). Мистеру снится, что по делам ему срочно нужно вылететь «в знойную Африку... на родину негра Отелло», однако его просьбу в визе унизительно отклоняют («И Твистер задумался... Вот тебе раз! / Как много обидной иронии / Таит этот вежливо-твердый отказ / Правительства бывшей колонии!») (Маршак 1970, 5: 471—472).

[72] На эту мысль меня натолкнул М. Липовецкий при обсуждении ранней версии статьи, изложенной в виде доклада в Принстоне (май, 2009).

Чемодан 17-й
Приглашение на экскурсию

Маршак заселяет главного героя в гостиницу с далеко не советским названием, в дом, который меньше всего отождествлялся с достижениями молодой советской республики. При этом у гостиницы «Англетер» в русской литературной мифологии XX века сложилась совершенно уникальная биография, и было бы опрометчиво полагать, что автор не учитывал особый статус локуса, выбранного им для действия «Мистера Твистера». Показательно, что, несмотря на многочисленные переделки, Маршак никогда не вычеркивал названия гостиницы и только однажды попытался примерить претенциозный «Бельведер», сохраняя рифменные позиции. Решение не прижилось и осталось в черновике[73].

В реальности отель носил несколько имен (до того как стать *Anglettere*, гостиница была «Англией»; в период 1919—1925 годов, когда отношения большеви-

[73] В варианте VIII Маршак всюду исправил «Англетер» на «Бельведер» синими чернилами. От нового названия, возможно, пришлось отказаться как от несущего в себе опасные ассоциации: именно в гостинице с названием «Бельведер», расположенной в четырех часах езды на поезде от Петербурга в городе Выборге, две сотни депутатов из всех думских фракций подписали инициированное кадетом П.Н. Милюковым знаменитое Выборгское воззвание к царскому правительству с требованием либеральных реформ в России (9 июля 1906 года). В маршаковском СССР это напоминание могло быть истолковано как нежелательный намек.

ков с англичанами испортились, ее переименовали в «Интернационал»[74]). Здание «Англетера» фактически примыкало к гостинице «Астория»[75]. Отделанная в стиле модерн с элементами классицизма «Астория» открылась в 1912 году как комфортабельный отель с 350 номерами, залами и 150 ванными комнатами. По-видимому, Маршак не всегда четко делил единый комплекс на две гостиницы (это следует, к примеру, из того, что чернокожий гость проживает в номере 190; такого количества комнат в смежном «Англетере» в 1930-е годы еще не было)[76].

Репутация по крайней мере у некоторых номеров ленинградской гостиницы была сродни «нехорошей квартире» (кстати, сам М.А. Булгаков остановится в 430-м номере «Астории» осенью 1939 года), а недавняя для современников — взрослых читателей поэмы — трагическая история самоубийства С. Есенина

[74] После 1945 года гостиница «Англетер» была переименована в «Ленинградскую», в 1960-х она стала корпусом «Б» гостиницы «Астория».

[75] Корпуса «Англетера» были надстроены во дворе уже после торжественного открытия гостиницы «Астория» 23 декабря 1912 года. В 1985 году «Англетер» был закрыт и спустя два года разобран. После реконструкции комплекса в 1991 году «Англетер» утратил самостоятельное название, окончательно слившись с «Асторией».

[76] С 1907 года владельцем участка стало акционерное общество «Палас-отель», сообщившее о намерении построить для гостиницы «Астория» новое здание. В 1910—1911 годах проект нового сооружения разработал Ф.И. Лидваль. Угловая часть здания была срезана по требованию Академии художеств, «чтобы будущее здание не заслоняло собой вида с Морской улицы на Исаакиевский собор» (Бройтман, Краснова 2005, 295—296).

в пятом номере «Англетера» и вовсе вызывала шлейф ненужных ассоциаций[77]. Из других русских писателей в гостинице «Англетер» останавливался Андрей Белый в 1907 году. Позже здесь в разное время жили драматург А.Н. Афиногенов, П.П. Бажов, М.А. Шолохов. Один из номеров «Англетера» в 1924 году снимал для встреч с Ольгой Ваксель О.Э. Мандельштам[78].

Благодаря сохранившимся описаниям гостиничных интерьеров «Англетера» интересующей нас эпохи читателю 2000-х нетрудно мысленным взором присоединиться к мистеру Твистеру и его свите при входе в отель образца 1933 года. Когда швейцар говорит Твистеру, что в его распоряжении есть

Две комнаты рядом
С ванной,
Гостиной,
Фонтаном
И садом,

[77] Официально сообщалось, что Есенин повесился 28 декабря 1925 года, но исследователи отмечают странности в деле — в ряде материалов осмотра места происшествия нет фотографии Есенина в петле, отсутствие при осмотре понятых и их показания, регистрационные неувязки в записях постояльцев гостиницы «Англетер» и т.п. Из многочисленных спекуляций на эту тему см., например: Кузнецов 1998; Хлысталов 2005.

[78] Среди известных деятелей культуры, пребывавших в стенах гостиницы, — Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Вертинский, Анна Павлова; из именитых иностранцев — Герберт Уэллс и Айседора Дункан. В 1925 году в «Астории» проживали руководитель Московского камерного театра А.Я. Таиров и его артисты. С конца августа 1917 года по февраль 1918-го в «Англетере», а затем в «Астории» жил американский журналист Джон Рид. В марте 1919 года в «Астории» останавливался В.И. Ленин (Богданов 2001, 228—229).

то он едва ли преувеличивает. В вестибюле ленинградской гостиницы в эту пору стояли мягкие кресла, высокое трюмо, чучела горного барана и медведя; на стенах висели французские ковры. На втором этаже, куда вела устланная ковровой дорожкой лестница, располагался зимний сад. На столах были расставлены плевательницы. В помещении для месткома висела картина «Арест Людовика XVI», здесь же поместили стол для игры в бильярд (Богданов 2001, 230—231). В одном из черновиков Маршак чуть подробнее описывал и сам десятый номер отеля, предназначавшийся семейству мистера Твистера:

Мягко ступая
По шерсти ковра,
Американцы
Идут в номера.

Вот открывается
Номер десятый,
Номер отличный,
Номер богатый!
Вазы и люстры,
И бархат и шелк.
Вдруг в коридоре
Послышалось: щелк!

(I, 3)

В 1928 году для гостей у частников еще регулярно закупали лимоны, голландский сыр, миндаль, изюм, поросят, лососину, ветчину, апельсины, филейную вырезку и даже мартовскую икру, но в конце 1920-х годов

работники гостиницы столкнулись с трудностями. В «Англетере» и «Астории», как и во всей стране, начались перебои с поставками продуктов питания. Пока члены Комиссии Совета труда и обороны по вопросам иностранного туризма подчеркивали, что «лучшей рекламой для туризма является наличие достаточного количества комфортабельных, хорошо оборудованных гостиниц»[79], на местах шли поиски практических решений. 11 ноября 1932 года дирекция гостиницы обратилась к городским властям с просьбой разрешить организовать собственный совхоз на территории Парголово. С целью обслуживания интуристов и получения максимальной валютной выручки акционерное общество «Отель» планировало при помощи натурального хозяйства наладить в ресторан прямые поставки молока, яиц, мяса, зелени (Богданов 2001, 235). Частично кризис (или его видимость) в «Англетере» удалось преодолеть. И если рядовые туристы не избегали проявлений существовавших в Советском Союзе острых проблем[80], то видным представителям западной интеллигенции оказывались услуги самого высокого качества, в том числе в сфере питания — так что у Сюзи Твистер были шансы полакомиться и икрой, и малиной.

[79] См. материалы комиссии в: Багдасарян et al. 2008, 44.

[80] Зачастую даже «простые иностранцы» ночевали в помещениях с несвежим бельем, в ванных комнатах, в коридорах или вынуждены были оставаться на вокзалах.

Чемодан 18-й
Заговор швейцаров

Наиболее развернутым эпизодом поэмы, подвергшимся автоцензуре, стал заговор работников ленинградских гостиниц против господина Твистера. Особенно интересно, с точки зрения М.Л. Гаспарова, сравнить две редакции «Мистера Твистера» — 1933 и 1952 годов. Ранняя была игровой, а поздняя стала бытовой и прямолинейно-обличительной. Сначала центром игры была хитрость швейцаров, проучивших мистера, — но хитрость отпала, и герой остался без партнера. Хотя Гаспаров напоминает, что изменение было вызвано редакторскими требованиями 1948 года, он не щадит Маршака, утверждая, что «даже много спустя, когда уже можно было восстановить первоначальный сюжет, осторожный Маршак не сделал этого» (Гаспаров 2001, 420). В написанной почти одновременно, но независимо от гаспаровской, статье[81] Б. Галанов придерживается иного мнения относительно изъятия данного эпизода: если отбросить нелепые доводы критиков-перестраховщиков из издательств,

[81] Работа Б. Галанова включена в сборник, посвященный детскому творчеству Маршака, выпущенный в 1975 г. Текст М.Л. Гаспарова первоначально предназначался для «внутреннего пользования» — он был написан в 1973 г. по просьбе составителя тома стихотворений Маршака в «большой» серии «Библиотека поэта» (1973) В.В. Смирновой; впервые опубл. с сокр. в журнале «Даугава» (1987), полностью, в «Литературной учебе» (1994), здесь цит. по изданию: Гаспаров 2001.

Встреча швейцара. Иллюстрация В. Лебедева. 1952

Иллюстрация М. Скобелева и А. Елисеева. 1973

считает исследователь, нельзя не заметить и другое: «Телефонные предупреждения швейцарам всех ленинградских гостиниц не только притормозили стремительное и энергичное развитие действия. Они упрощали важную тему, вносили в нее элемент анекдота, где все заранее подстроено. Новое объяснение проще, зато и естественнее» (Галанов 1975, 105).

Впрочем, на этом вопросы к тексту не исчерпываются. Например, зачем посылать Твистера в «Асторию» на автомобиле, если пешком туда меньше одной минуты? То, что Твистер отправляется на машине в соседний отель, чей центральный фасад выходит на другую улицу, заставляет заподозрить, что в сговоре «прокатить» американского гостя замешаны также и советские шоферы.

Умалчивает Маршак еще об одной особенности «Англетера» того периода. Чернокожий гость в отеле «Англетер», разумеется, не был из ряда вон выходящим явлением, но если Мистер Твистер и мог с кем-то столкнуться в коридоре сразу по прибытии, то, вероятнее всего, таковым в первую очередь оказался бы вахтер ГПУ — дежурные проверяли удостоверения входивших не только на главном входе, вахтенные посты были устроены на каждом этаже. В первые годы советской власти в «Англетере» проживали новоявленные чиновники, красные командиры, деятели культуры, позднее — сотрудники ГПУ. В середине 1920-х гостиница служила вотчиной НКВД (Богданов 2001, 232), а в годы сталинского террора волна доноситель-

Иллюстрация В. Апухтина. 1986

ства не обошла стороной и Интурист[82]. Не осведомленность ли о гостиничных нравах тех лет позже заставила Маршака целиком снять длинный отрывок о швейцарских кознях?

[82] Так, в августе 1937 года переводчик Кахан «сигнализировал» генеральному секретарю Профинтерна А. Лозовскому о недостаточном внимании со стороны руководства Интуриста к вопросам политико-просветительного обслуживания приезжающих иностранцев. В частности, речь шла о проходившем в Москве XVII Международном геологическом конгрессе, участники которого были слабо информированы «по вопросам государственного устройства, внешней и внутренней политики СССР». Переводчик жаловался, что делегаты конгресса буквально засыпали его вопросами о конституции, выборах и процессе над троцкистами, сожалея, что советские ученые уходят от разговоров на эти темы. В преддверии войны политическая и оборонная работа в интуристовской сети резко усилилась (Багдасарян et al. 2008, 73).

Между тем, судя по архивным данным, Маршак тщательно прорабатывал гостиничный эпизод, старательно подбирая нумерологические пассажи, ни один из которых практически не повторялся в изданиях поэмы после 1933 года:

Еж, 1933:

Старый швейцар
Отдает им поклон,
В будку бежит
И *гудит* в телефон:

— Два
сорок *два* —
сорок восемь,
«Астория»!
— Можно ли
Вызвать
Швейцара
Григория?

Слушай, Григорий,
Наверно, сейчас
К вам на моторе
Приедут от нас
Американцы,
По имени Твистер —
Первые в мире
империалисты.
Ты *говори* им,
Что нет номеров.
Понял, Григорий?
Так будь же здоров!

РО РНБ (I, 4):

Старый швейцар
Отдает им
поклон,
В угол бежит
И *кричит* в телефон:

— Пять
Двадцать пять,
Двадцать
девять.
— Астория!
— Можно ли
Вызвать
Швейцара
Григория?

Вариант (III, 7а):

Здравствуй,
Григорий,
Почтенье и честь!
Дельце к тебе
Деликатное есть.

С нами остаться
Они не хотели.
Негра увидели
В нашем отеле.

РО РНБ (VI, 25):

Старый швейцар
Отдает им
поклон,
Мчится в подъезд
И *кричит* в
телефон:

— Два сорок *шесть*
— сорок восемь.
— Астория!
— Можно ли
Вызвать Швейцара
Григория?

Слушай,
Григорий,
Наверно, сейчас
К вам на моторе
Приедут от нас
Американцы..,
Фамилия Блистер...
Это — отчаянные
Скандалисты,
Ты отвечай им,
Что нет номеров.
Понял, Григорий?
Так будь же
здоров!

МТ, 1948:

— Двести
семнадцать,
Добавочный —
триста.
С кем говорю я?
С конторой
«Туриста»?

МТ, 1952:

Строгий швейцар
Отдает им
поклон,
В будку идет
И *басит* в
телефон:

— Двадцать-ноль
двадцать,
Добавочный
триста.
С кем говорю я?
С конторой
«Туриста»?

Указанные номера телефонов не совпадают с подлинными (в 1933 году в «Асторию» можно было бы дозвониться по номеру 5-32-78, а в гостиницу «Англетер» набрав 5-88-59). Как подсказывает Б. Галанов, по форме и ритму строчки напоминают скорее детские песенки-считалки, которые стали своего рода музыкальным ключом для «Твистера» (Галанов 1975, 108—109). На листках бумаги сохранились торопливые записи Маршака, где последняя цифра определена рифмой к названию той гостиницы, с которой швейцар пытается связаться:

Номер 59-4-00?
Можно ли вызвать
Отель «Метрополь»?

8-14-72?
Дайте контору
Отеля «Москва».

В издании 1933 года Маршак выдумывал несуществующие ленинградские гостиницы, играя именами швейцаров: если Григорий служит в «Астории», то в «Сицилии» — Василий, а работника «Италии», соответственно, зовут Виталием. Отказаться от заговора бойкотирующих интуриста швейцаров, по-видимому, поэта заставила еще и сама жизнь. Идея конспирологической теории бросала тень на работников ответственной организации, которые проходили тщательный отбор и так или иначе были постоянно охвачены различными видами обучения (наряду с иностранны-

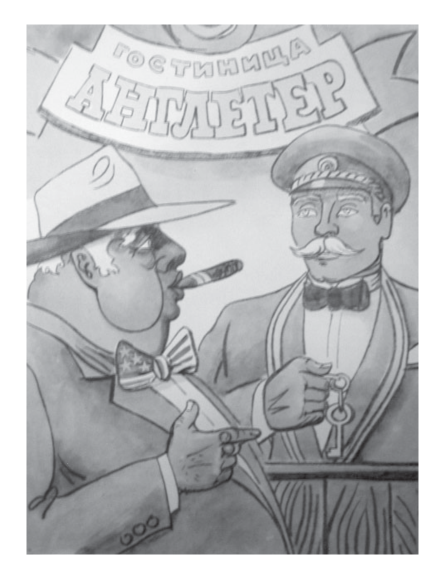


Иллюстрация У. Канукова. 1988

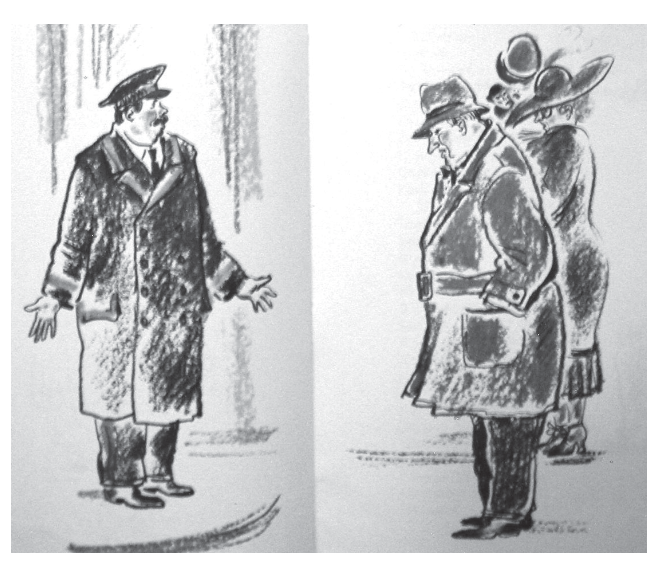


Иллюстрация И. Латинского. 1988

ми языками и иностранным туризмом работники общества изучали историю ВКП(б) и политический строй капиталистических стран). Вместо этого в известном всем варианте текста читаем:

Улица Гоголя,
Третий подъезд.
— Нет, — отвечают, —
В гостинице мест.

Улица Пестеля,
Первый подъезд.
— Нет, — отвечают, —
В гостинице мест.

Площадь Восстания,
Пятый подъезд,
— Нет, — отвечают, —
В гостинице мест.

В какие именно ленинградские гостиницы Маршак усилиями швейцаров-доносчиков отправляет Твистера, прямо не говорится, однако выбор для гостя города в довоенное время был более чем скромным: по сравнению с наличием 89 гостиниц в Петербурге в 1913 году, к 1939-му их осталось всего шесть (плюс гигантская гостиница-общежитие)[83]. Под гостиницей на улице Гоголя, бывшей М. Морской, Маршак, скорее всего, имел в виду «Асторию» (ул. Герцена, 39, бывш.

[83] В существующих мест не хватало, и в поисках оригинальных решений в «Англетере» в 1939 году «сократили» бильярдную, открыв девять новых номеров. Не только в одноместные номера добавляли раскладушки, чтобы комнаты становились двойными, но и в местах общего пользования (в том числе в красном уголке) ставили дополнительные кровати.

Б. Морская). На площади Восстания на пересечении Невского и Лиговского проспектов располагается гостиница «Октябрьская» (проспект 25-го Октября, бывш. Невский проспект) — советские довоенные справочники с гордостью рассказывали о связанном со зданием террористском прошлом[84]. Логично предположить, что имя декабриста П.И. Пестеля и революционная площадь должны были сообщить поездке заокеанского гостя определенный и весьма поучительный смысл.

И все-таки, почему Твистеры тратят на тщетные поиски ночлега так много времени («Правая / Задняя / Лопнула шина. / Скоро / Мотору / Не хватит бензина...»), остается необъясненным. Колесить по городу целый день не имело смысла и не соответствовало питерской гостиничной географии. Много других вопросов остается в поэме после ее прочтения и перечитывания неразрешенными или парадоксально заявленными изначально. Такой ли уж, например, настоящий богач он, этот Твистер? Почему «владельцу заводов, газет, *пароходов*» надо прибегать к услугам посредника для бронирования каюты на корабле и т.д.?

[84] В гостинице «Знаменская», во второй половине XIX века превратившейся в «Северную» и позже — в «Октябрьскую», снимал комнату Д.В. Каракозов, который стрелял в Александра II. 31 марта 1904 года здесь взорвался террорист А.Д. Покотилов, приехавший в Петербург с целью покушения на министра внутренних дел В.К. Плеве. В постсоветских описаниях и буклетах «Октябрьской» вновь ретушируют революционное прошлое отеля, умалчивая о том, что считалось гордостью 80 лет назад. См. страничку «История гостиницы» на официальном веб-сайте: www.oktober-hotel.spb.ru/rus/hotel.asp

Чемодан 19-й
Съезды

Кульминацией изматывающих поездок по ленинградским гостиницам становится возвращение побежденного Твистера в «Англетер». Однако и здесь ему сообщают, что прежний номер занят, свободных мест в гостинице больше нет. Причина: «Прибыло много народу на съезд» (Маршак 2005, 108)[85]. Современный читатель не узнает, чему именно был посвящен съезд, между тем Маршак перебирал для него различные темы — от химического (I, 4) до антирасистского (VI, 27):

Сейчас
Угнетенных
Народностей
Съезд.
Для вас
Не осталось
В гостинице
Мест.

Американцы
Разинули
Рот.
Мистера
Блистера
Кинуло
В пот.

[85] В послевоенном издании «всемирный съезд» соседствовал с «международным» (Маршак 1949, 232—233). Во избежание тавтологии поэт удалил первую фразу, заменив ее этой строкой.

В кукольной пьесе «Мистер Твистер» в трех действиях молчавший в поэме советский шофер вдруг обретал дар речи. Колесящим по Ленинграду в поисках подходящей гостиницы он советует:

Несколько съездов открылось вчера —
Съезд педагогов ремесленных школ,
Съезд всесоюзный ученых,
Матч шахматистов. К тому же — футбол
На четырех стадионах!
Я от души вам советую, сэр,
К ночи вернуться в отель «Англетер»[86].

Маршак довольно точно описывает действительность начала 1930-х годов, когда в СССР была развита бурная деятельность по проведению разного рода «международных» конгрессов — вроде железнодорожного в Одессе (1930) или почвоведов в Москве (1932). Их участниками были преимущественно представители развивающихся стран, находившихся в сфере геополитических интересов Кремля. В похожей на описанную Маршаком ситуации Я. Миллер обращался к делегатам Международной детской недели — «детям китайцев, негров, индусов»:

Дети рабочих —
немцев, французов!
Дети китайцев, негров, индусов!
Дети рабочих, готовьтесь на деле
к Международной Детской Неделе.

[86] РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 5181. Машинопись. С. 25.

Если отец у тебя безработный,
если ты трудишься вечно голодный,
если учитель линейкой дерется —
крепко запомни:
ты должен бороться[87].

В конце тридцатых туристические тенденции изменились, а примерно с 1940 года заезд иностранцев в СССР с целью отдыха и ознакомления прекратился вовсе. Работа представительств и агентов за границей сводилась к продаже проездных документов деловым людям и транзитным пассажирам[88]. Великая Отечественная война привела туристический кризис к состоянию катастрофы. Поэма «Мистер Твистер» не переиздавалась в СССР более десяти лет (между 1937 и 1948 годами), и это было одним из свидетельств потери государственного интереса к угасшей сфере обслуживания.

Собственно, причин для отсутствия переизданий было куда больше: скачки советской внешней политики (от резких обвинений в адрес США к союзничеству и опять к вражде), нежелание редакторов и цензоров брать на себя ответственность за переизда-

[87] *Я. Миллер*. Международная Детская Неделя // Еж. 1931. № 8. С. 3.

[88] Удельный вес транзитного туризма вырос, по сравнению с началом тридцатых годов, весьма заметно — с 25—30 до 85—90%. Остальные 10—15% гостей Советского Союза составляли бизнесмены, количество которых значительно возросло в связи с заключением советско-германских хозяйственных соглашений (Багдасарян et al. 2008, 75).

ние «скользкой» по тем временам вещи — с неясностями вроде заговора швейцаров и отрицательного, но психологически насыщенного портрета американских буржуа. Наконец, вероятно также, что у Маршака, который сначала ждал ареста, а потом писал, как машина, агитационные стихи для фронта, могли просто не доходить руки до того, чтобы проявлять в вопросе переиздания инициативу.

Чемодан 20-й
Экзотика по-советски

Вместе с тем в окончательной версии поэмы Маршак постарался добиться хотя бы кристальной ясности в отношении состава гостей, занимающих площадь «Англетера». До этого недоговоренности в черновиках касались не только национального, но и полового вопроса — как известно, повышенно щекотливого, когда дело касается гостиничного пространства. В издании 1948 года в один из номеров автор в опасном соседстве с Твистером поместил одинокую креолку —

> Номер напротив *снимает креолка*.
> Номер над нею —
> *Монгол и монголка*.
> А в недалеком
> Соседстве
> От вас
> Будут

Бушмен,
Туарег,
Папуас!
(Маршак 1949, 238—239) —

невольно вызывавшую фривольные аналогии как с декадентской традицией (вспомним «смуглую чаровницу» из сонета «Даме креолке» Ш. Бодлера[89]), так и в качестве знойного типажа русской модернистской поэзии маршаковской молодости: от «Капитанов» (1910) Н. Гумилева —

Темнокожие мулатки
И гадают, и поют,
И несется запах сладкий
От готовящихся блюд.
(Гумилев 1991, 77) —

и сонета И. Северянина 1911 года —

Я в солнце угасаю — я живу
По вечерам: брожу я на Неву, —
Там ждет грезэра девственная дама.

Она — креолка древнего Днепра...[90] —

до знаменитой «Креолки» (1915) Э. Багрицкого:

[89] Ср. также «Малабарской женщине» в пер. В. Левика (Бодлер 1966, 173—174).

[90] «Сонет» (1911) И. Северянина посв. Г. Иванову. Цит. по: Северянин 1995, 1: 352.

А дома ждут ее хрустальные беседки,
Амур из мрамора, глядящийся в фонтан,
И красный попугай, висящий в медной клетке,
И стая маленьких бесхвостых обезьян.
<...>
Он будет целовать пугливую креолку,
Когда поют цветы и плачет тишина...
А в облаках, скользя по голубому шелку
Краями острыми едва шуршит луна.

(Багрицкий 1987, 24—25)

Маршаковская креолка почему-то живет одна, тогда как в номере под нею обитают разнополые монголы, что дополнительно подстегивает воображение читателя в неуместном для дидактического произведения направлении[91]. Провокационные намеки были еще очевидней в одной из ранних редакций, когда после сочного описания гостей отеля миллионер вдруг проделывал серию странных жестов («засмеялся спросонок, хлопнул в ладоши»; Маршак 1949, 239) и требовал немедленно подать ему ключи от комнат. Завязать уличное знакомство в действительности иностранцы не имели возможности, так как ни на секунду не выпускались из-под бдительного ока спецорганов (мимолетный разговор советского гражданина с иноземцем мог закончиться для первого тюрем-

[91] В романе Майн Рида «Всадник без головы», любимом Маршаком с детства (см. в его воспоминаниях), фигурирует молодая креолка Луиза Пойндекстер, красота которой «поражала всех с первого взгляда», — служанка-негритянка доверчиво говорит ей, что с такими волосами, как у нее, все до одного белые джентльмены и молодые плантаторы были бы у ее ног (часть 4, глава X).

ным сроком), однако к услугам гостей были «жрицы любви». В 1920-х годах как минимум пятнадцать профессиональных проституток жили в «Англетере», платя за номер по восемь рублей в сутки (по мнению эксперта, скорее всего, из бюджета НКВД, а не своего личного[92]). Гости этого, разумеется, не знали.

В парадоксальной ситуации детской советской литературы аудитория читателей поэмы была гораздо шире западной или дореволюционной российской. Сам Маршак представлял себе потенциальную читательскую публику выходящей за пределы специфически детской. Серьезное издательство Academia предприняло издание итоговой на тот момент его творчества книги в 1935 году, а поэма о незадачливом американском туристе наряду с другими детскими бестселлерами («Почта», «Багаж», «Пожар» и другие) помещалась в послевоенных изданиях Маршака между стихотворными циклами военных лет, патриотическими славословиями Ленину, оригинальной лирикой и переводами из Шекспира, Бернса, Китса[93].

В позднем варианте поэмы все возможные бордельные намеки сняты — Твистер соглашается на ком-

[92] Гостивший в «Европейской» в 1928 году американский писатель Джон Дос Пассос также обратил внимание на фланирующих по кафе в нижнем этаже отеля барышень легкого поведения. Привилегированные жрицы любви, промышлявшие на «Крыше» (ресторан на верхнем этаже гостиницы), получали до 40 рублей за ночь (для сравнения: заработок текстильщицы в то время составлял 20 рублей в месяц) (Шкаровский 1993, 395; Богданов 2001, 104—105).

[93] Например, см.: Маршак 1949.

Кадр из фильма «Мистер Твистер». 1971

нату нехотя, от очевидной безысходности («Прочь отшвырнул / Дорогую сигару / И закричал...» [Маршак 2005, 120]), а пол делегатов, делящих номера под кровом советского Интуриста, приводится в строгое соответствие с общими правилами тогдашней советской детской литературы и официальным ханжеством, усиливавшимся в СССР в 1930-е годы:

Номер над вами
Снимает *монгол*.
Номер под вами —
Мулат и креол!..

Успешная операция блокирует непрошеные ассоциации, возбуждаемые креолкой цвета шоколада, танцующей танго, — дружба народов и пуританский режим ленинградской гостиницы торжествуют.

Чемодан 21-й, многослойный
Интуризм в интертексте

В поэме Маршака присутствуют несколько неожиданных в советской поэме для детей подтекстов. Начнем с поэтических — относящихся к отрывкам, оставшимся за рамками канонического текста. Создавая архетип буржуя, в рукописи Маршак преподает маленький классический урок политэкономии (V, 16—19). Судя по палеографии, сохранившаяся вставка представляла собой проработанный текст (он записан аккуратным почерком и с соблюдением знаков пунктуации, синей тушью, а не карандашом, как остальные наброски), не включенный в окончательную версию поэмы:

Вот знаменитый мистер Йорк,
Его адрес: Америка, город Нью-Йорк.
Сто первая <*вариант*: Двадцатая> улица, тридцатый этаж.
(Можешь записать, если есть карандаш.)

Чем же мистер Йорк знаменит?
Тем, что у Йорка в карманах звенит.
Делает Йорк знаменитый бульон,
Делает, впрочем, конечно, не он.

Иностранный бульон обессмертил еще в 1913 году В. Маяковский в стихотворении «Вывескам» («А если веселостью песьей / закружат созвездия “Магги”»; Маяковский 1973, 1: 26). Маршак не связывает источник дохода будущего Твистера, пока Йорка-Порка, с бульонным бизнесом произвольно. Для потребителя начала XX века данный продукт оказался равнозначен

понятию агрессивной рекламы. Швейцарец Юлиус Магги развернул грандиозную рекламную кампанию по популяризации бульонных кубиков (в высушенном и прессованном виде продукт получил название, которое обыгрывало напрашивавшееся сравнение с драгоценным металлом, — «золотой Кубик Магги» — *Maggi Kub d'Or*). В ходе кампании, охватившей в том числе дореволюционную Россию, использовались многочисленные рекламные афиши, листовки, демонстрационные парады и бесплатная раздача пробных упаковок. Маршак продолжает:

> В прериях дальних <*вариант*: в широких степях> пасутся быки.
> Шеи, как бочки, рога, как штыки.
> Пасет их в степи голодный ковбой,
> Потом их на бойню ведут на убой.
> Бьют и кидают в огромный горшок,
> Кости их сушат и трут в порошок.
> Мясной порошок вы кладете в бульон,
> А хозяин в карман кладет миллион.

Вслед за Маяковским пресловутый бульон упомянул Н. Гумилев в «Шатре» (1921) («Клал сардинки на мяса сухого ломоть. / Как пилюли, проглатывал кубики»), что само по себе могло бы показаться простым курьезным совпадением с Маршаком, если бы не ряд очевидных параллелей между стихами поэта-акмеиста об африканских путешествиях и поэмой «Мистер Твистер». Маршаковский голодный ковбой, пасущий быков, должен активизировать в читательской памяти героя «Абиссинских песен» (1911), батрачившего пять

лет на богача, чтобы в награду за это получить пять быков (вариация испытаний библейского Иакова в пастухах у Лавана); в «Невольничьей» из того же цикла описан хозяин-европеец, хлещущий рабов длинным бичом:

Мы должны чистить его вещи[94],
Мы должны стеречь его мулов,
А вечером есть солонину,
Которая испортилась днем.

(Гумилев 1991, 87)

Континенты меняются — функция остается. Чтение стихов Гумилева не только должно было наложиться у Маршака на собственный опыт ближневосточного вояжа[95], но и дало ему как лирическому эпигону мощный поэтический импульс. Маршаковской ранней поэзии (речь, конечно, идет не о сатирических газетных, а о «серьезных» его вещах) М.Л. Гаспаров выносит суровый приговор: «Такие стихи писались в то время, можно не обинуясь сказать, тысячами. Это был средний уровень массовой журнальной поэзии 1910-х годов: только привычные приемы, ничего броского, яркого — безликий хороший тон» (Гас-

[94] Чистка вещей и обуви — постоянный мотив, сопровождающий сюжет о хозяине и бедняке (ср. в самом «Мистере Твистере»: «Так-то, ребята! — / Сказал паренек, / Вновь принимаясь / За чистку сапог»). См. также кадры из анимационной ленты «Блэк энд Уайт» по стихотворению Маяковского, воспроизведенные в этой книге.

[95] В палестинской поездке осенью 1911 года Маршака сопровождал Яков Гордин; часть его путевых очерков была опубликована в петербургском сионистском журнале «Рассвет».

паров 2001, 413). Гумилевские аллюзии неминуемо были бы замечены, и потому зрелый Маршак от них отказался. В конце 1920-х — начале 1930-х годов интерес к Гумилеву охватил широкий круг молодых советских, в том числе пролетарских и крестьянских авторов, и даже возникла дискуссия о необходимости переиздания сочинений репрессированного поэта, на которую отозвался Маяковский в 1929 году на пленуме РАППа[96]. Писать «под модернистов» Маршак скоро перестанет, но уроков не забудет — как результат следы влияния акмеизма сознательно приглушаются уже зрелым поэтом, проявляясь подспудно в многочисленных образах и лексических заимствованиях.

В «Мистере Твистере» гумилевские мотивы можно разделить условно на две тематические группы: 1) *топографические маркеры* (к ним относится ландшафтная специфика, например пальмы, пирамиды и экзотические животные); 2) *колониальные картинки* (включают представителей различных этнических племен, чьи имена встречаются у обоих — Гумилева и Маршака: «туареги», «зулусы», «мулаты»). При этом Маршак довольно ловко приспосабливает романтическую чувствительность по отношению к малым народностям Африки, угнетаемым колониалистами, применительно к актуальному братскому пылу, который охватил большевиков по отношению к странам

[96] О школе читателей, распространителей, подражателей и имитаторов Гумилева в русской и советской поэзии см.: Тименчик 2008, 548—560.

третьего мира[97]. Выпаренная до сухого остатка гумилевская эстетика все еще угадывается по Твистерову маршруту[98] — с остановками в Сахаре и на Мадагаскаре (названия стихов из цикла «Шатер») — топонимами, как бы расставленными по тексту наподобие опознавательных буйков:

[97] Типовые примеры в стихах «Египет»: «Пусть хозяева здесь — англичане — / Пьют вино и играют в футбол» (Гумилев 1991, 120; ср. с игрой в теннис в «Мистере Твистере»). Или «Судан»: «Перед ними торговцы рабами / Свой товар горделиво проводят <...> И надменно проходят французы, / Гладко выбриты, в белой одежде, / В их карманах бумаги с печатью...» (Гумилев 1991, 125).

[98] Кажется, пока не отмечалось, что стихотворение Гумилева «Почтовый чиновник» (1916) причудливым образом отобразилось в детском гимне Маршака почтовым службам (тематически и ритмически — с использованием трехстопного хорея):

Что пользы, глупый чижик,
Что пользы нам грустить,
Она теперь в Париже,
В Берлине, может быть.
<...>
От Знаменья псаломщик
В цилиндре на боку,
Большой, костлявый, тощий,
Зайдет попить чайку.

Кто стучится в дверь ко мне
С толстой сумкой на ремне,
С цифрой 5 на медной бляшке,
В синей форменной фуражке?
<...>
Идет берлинский почтальон,
Последней почтой нагружен.
Одет таким он франтом:
Фуражка с красным кантом.

Параллели можно было бы продолжать: Гумилев провел детские годы (1890—1900) на даче на станции Поповка, в 35 км от Петербурга, той самой, название которой увековечил Маршак в «Рассеянном», и т.д.

Звонят в контору Кука:
Мы были в Париже, были в Сахаре,
Были на острове Мадагаскаре,
Видели храмы и всяких божков,
Только не видели большевиков.
Очень на них поглядеть любопытно.
Птица ли это, иль зверь двухкопытный.

(V, 17)

В конце концов Маршак принес отрывок в жертву краткости, но гумилевские сколки, кажется, все еще можно усмотреть в финальном варианте поэмы — ср. цитировавшееся уже начало «Мистера Твистера», где на одном дыхании соединены Таити и Памир с гумилевской «Сахарой» (1921):

Плещет Красное море, Персидский залив,
И глубоки снега на Памире,
Но ее океана песчаный разлив
До зеленой доходит Сибири.

Спустя годы географическая дихотомия «юг/север — восток/запад» («Поедем в Неаполь, поедем в Багдад! — / Но дочка сказала: — Хочу в Ленинград!») сужается до ситуации личного этического выбора у Анны Ахматовой:

То мог быть Стамбул или даже Багдад,
Но, увы! не Варшава, не Ленинград,
И горькое это несходство
Душило, как воздух сиротства[99].

[99] «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...», 1959 (Ахматова 1976, 256). Отмечено в: Безродный 2008, 106.

«Мистер Твистер» также обязан по крайней мере двум прозаическим подтекстам. Первый — из И.А. Бунина, которого наряду с Блоком Маршак назвал своим «учителем слова»[100]. Уроки эти начались еще в 1911 году, когда Маршак совершил палестинскую поездку по местам, описанным у мэтра (Гаспаров 2001, 414)[101]. Речь идет о рассказе «Господин из Сан-Франциско» (1915), в котором богатый расист путешествует в Европу в компании жены и молодой дочери на дворце-корабле[102] (в кочегарках на того и другого не покла-

[100] Воспоминания С. Брагина; цит. по: Гаспаров 2001, 414.

[101] В сокращенном редакцией варианте, опубликованном в журнале «Даугава», упоминание поездки в Палестину было цензурировано, а вместо купюры появилась стыдливое обобщение — «поездка по Востоку» (Гаспаров 1987, 102).

[102] Почти неотличимую рутину миллионеров на океанском лайнере — с эксклюзивными танцами и играми — описывает Пильняк: «Утра на пароходе туги, как океанские туманы, которые рвет пароход... Но пассажиры не идут к брекфасту, требуя к себе в каюту орандж-джюс <...> Пьют грандиозно не только в салонах, но на всех лестницах и палубах... Пьют, не разбираясь ни полом, ни возрастом... Советскому гражданину и пассажиру — прямо надо сказать — все это кажется свинством, вне зависимости от масштабов» (Пильняк 1933, 10—11); «но в подпалубных классах есть такие, которым не предлагается ничего, что *многие американцы тоскливо и подагрически ложатся спать до фокстрота*, — что первый класс (и даже в первом классе люкс и ритц, где кобенятся миллиардеры за особую приплату, не желая есть с остальными), тикер, водка, деревянные скачки, *гимнастика и теннис на верхней палубе*... — все это идеалы» (Пильняк 1933, 12); «На пароходе со мной пожелал познакомиться и познакомился некий американский кишечный миллионер мистер Котофсон. Это был настоящий американец, он задавал на наших палубах американский тон. *Он возвращался из Европы с дочерью*, у которой был подвязан глаз и которая все время лежала с американскими журналами на палубах и в салонах. Он был энергичен, этот американец» (Пильняк 1933, 19).

дая рук работают *китайцы*). Как только выясняется, что миллионеры беспомощны в реальности, которую они неожиданно перестают контролировать, господам из Сан-Франциско и Чикаго отказывают в роскошных пристанищах. После блеска люкс-кают богачи заканчивают в иностранных гостиницах при самых прискорбных обстоятельствах — один на стуле в прихожей, другой — мертвецом в дешевой, неприятно пахнущей комнатке. Оба заокеанских путешествия преподают читателю нравственный урок: бессмысленность существования лицемерных героев раскрывается посредством «сеанса с разоблачением».

Кроме общих сюжетных линий в идеологической миниатюре Маршака контаминированы несколько элементов из бунинского рассказа — курящие гости, темнокожая обслуга и отражения в зеркалах[103] преломляются в образе курящего негра, умноженного зеркальным пролетом советского отеля:

[103] Ср. в «Господин из Сан-Франциско» описание обеда, длившегося на пароходе больше часа, после которого открывались в бальной зале танцы; во время этих танцев мужчины, «задрав ноги, *решали* на основании последних биржевых новостей судьбы народов, до малиновой красноты *накуривались гаванскими сигарами* и напивались ликерами в баре, *где служили негры* в красных камзолах, *с белками, похожими на облупленные крутые яйца*» (Бунин 1965—1967, 4: 311); «властный гул гонга по всем этажам, снова вереницы шуршащих по лестницам шелками и *отражающихся в зеркалах декольтированных дам*, снова широко и гостеприимно открытый чертог столовой, и красные куртки музыкантов на эстраде, и *черная толпа лакеев*...» (там же, 4: 314).

Черной
Рукою
Касаясь
Перил,
Шел он
Спокойно
И трубку
Курил.

А в зеркалах,
Друг на друга
Похожие,
Шли
Чернокожие,
Шли
Чернокожие...

Второй источник, связанный с мотивом гостиничного фиаско путешествующего богача, восходит к роману Ильфа и Петрова «Золотой теленок» (1931). Обладатель миллиона рублей наличными в чемодане, Остап Бендер прибывает в гостиницу «Гранд-Отель», где его поджидает неприятный сюрприз: «В первом же городе, в который Остап въехал с чувствами завоевателя, он не смог достать номера в гостинице. — Я заплачу сколько угодно! — высокомерно сказал великий комбинатор. — Ничего не выйдет, гражданин, — отвечал портье, — *конгресс почвоведов приехал в полном составе осматривать опытную станцию. Забронировано за представителями науки*. И вежливое лицо портье выразило почтение перед конгрессом» (Ильф, Петров 1995, 294). Весь день великий комби-

натор ездит по городу на извозчике, потом проводит «пятнадцать ночей в разных поездах, переезжая из города в город, потому что номеров нигде не было» и в конце концов возвращается в «Гранд-Отель», где «в ста пятидесяти номерах спал конгресс почвоведов» (там же, 298). 2-й почвоведческий конгресс на самом деле проходил в июле 1930 года в Ленинграде, и часть его делегатов проживала в гостинице «Астория», за углом от которой расположен Всесоюзный институт растениеводства (ВИР).

Когда Твистер сталкивается в Ленинграде с жилищным вопросом (отразившимся и в других произведениях современных ему писателей[104]), он как бы следует по стопам Остапа. Решивший от отчаяния выстроить себе особняк в мавританском стиле, Бендер утро «провел в грандиозных мечтах. Он представлял себе дом с минаретами, *швейцара с лицом памятника, малую гостиную, бильярдную* и какой-то конференц-зал». Но вскоре в советской конторе миллионеру Бендеру разъясняют, что частное лицо построить особняк не может — это привилегия коллективов и организаций. «Не дают делать капитальных вложений! — возмущался Остап. — Не дают!» (ср.: «Дом над Невою / Купить бы я рад... / Да не захочет / Продать Ленинград!»).

[104] О нелегком положении туристов и командированных при поисках номера в гостинице см. рассказы М. Зощенко «История с переодеванием», М. Кольцова «Невский проспект» (1928), С.Н. Сергеева-Ценского «Конец света» (1931) (отмечено у Ю.К. Щеглова: Щеглов 1995, 588).

В условиях тоталитарного режима шутка заменяет публичные дебаты на страницах свободной прессы и даже в частных беседах, сохраняя преимущество перед обоими: «Серьезная полемика подразумевает как минимум две стороны, два взгляда; в ходе дискуссии рассматриваются, взвешиваются и отвергаются аргументы. Шутке ничего этого не нужно, она подобна вспышке молнии, уколу рапиры» (Mikes 1970, 98). Сатира Ильфа и Петрова высмеивает нелепую логику социалистического хозяйства; Маршак под прикрытием критики капиталистов доводит аналогичную ситуацию до абсурда.

Чемодан 22-й
Отчего «рисунки должны быть лаконичны»?

В советской иконической традиции изображений западного капиталиста доминировали влиятельные образцы политической карикатуры Б. Ефимова и Кукрыниксов. В 1932 году «Межрабпомфильм» выпустил рисованный мультфильм длиной две с половиной минуты «Блэк энд Уайт» («Белое и черное») по мотивам одноименного стихотворения Маяковского (режиссеры Л. Амальрик, И. Иванов-Вано). Имея мало общего с маршаковским сюжетом, эта лента содержит злободневный идеологический вызов и ряд

Кадры из мультфильма «Блэк энд Уайт». 1932

емких образов-типажей (гротескный белый плантатор с сигарой преувеличенных размеров, негр — чистильщик сапог, машина на дороге с пальмами и др.).

За пределами данной работы остается обсуждение позднейших визуальных решений в богатой истории иллюстрирования поэмы Маршака, среди которых кукольные постановки, рисованная анимация[105], те-

[105] Выполненный в новаторской технике перекладок мультфильм «Мистер Твистер» («Союзмультфильм», 1963; 16 мин. 12 сек.) режиссера А. Карановича; сценарист — Маршак, в числе аниматоров — Ю. Норштейн. Рисованный политический памфлет «Миллионер» («Союзмультфильм», 1963; реж. В. Бордзиловский, Ю. Прытков; 10 мин. 14 сек.) по сценарию С. Михалкова во многом повторял предыдущий. Из более ранних мультипликационных опытов на тему агрессивности капитализма упомянем «Мистера Уолка» («Союзмультфильм», 1949; реж. В. Громов), типажи в котором разрабатывались по рисункам Б. Ефимова.

лефильм[106]. После смерти обоих — Маршака и Лебедева — рисунки к переизданиям поэмы, как правило, не отличались оригинальностью и носили подражательный по отношению к ставшим каноническими иллюстрациям Лебедева характер[107].

К сотрудничеству писателя и художника в полной мере применимы слова М. Петровского о работе Маршака и Конашевича: творчество их «не расслаивается, как вода и подсолнечное масло, но образует органическое единство, которое и есть книга, совместное произведение двух мастеров. Маршаку вообще необыкновенно везло в этом смысле — художники его книг были не “обслуживающим персоналом”, но соавторами» (Петровский 2006, 210). Маршак сам выделял редкое свойство Лебедева-партнера: «В.В. Лебедев никогда не был ни иллюстратором, ни украшателем книг. Наряду с литератором — поэтом или прозаиком — он может с

[106] Художественный музыкальный фильм «Мистер Твистер» по мотивам одноименного произведения Маршака был выпущен творческим объединением «Телефильм Одесса». Сценарий и режиссура Д. Шапошникова, оператор А. Осипов, художники М. Кац и Л. Розсоха, композитор О. Хромушин. В главной роли — Е. Котов, миссис Твистер — М. Капнист, Сюзи — Е. Браверман (Илюшин 1971, 3).

[107] Издания «Мистера Твистера» с новыми иллюстрациями в основном были отданы на откуп провинциальным и республиканским издательствам: М.: Малыш, 1971 (худ. М. Скобелев и А. Елисеев); Воронеж: Центрально-черноземное книжное изд-во, 1979 (худ. С. и Е. Калачевы); Ташкент: Изд-во литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1986 (худ. В. Апухтин); Орджоникидзе: Ир, 1988 (худ. У. Кануков); Петрозаводск: Карелия, 1988 (худ. И. Латинский).

полным правом и основанием считаться их автором: столько своеобразия, тонкой наблюдательности и уверенного мастерства вносит он в каждую книгу» (цит. по: Глоцер 1987, 131). Авторы ценили Лебедева за то, что его рисунки никогда не расходились со словом ни в деталях, ни в существенном, а главное — были необычайно ритмичны и поэтому хорошо согласовывались со стихами и с прозой[108].

Вынесенная в заглавие подглавки цитата прозвучала в выступлении В.В. Лебедева на совещании художников детской книги в ЦК ВЛКСМ в 1936 году (см.: Глоцер 1987, 134) и отражает суть подхода этого мастера к творчеству и профессии детского иллюстратора[109]. В журналах 1920-х годов «Смехач», «Бузо-

[108] Технику работы Маршака с его иллюстраторами можно представить по мемуарам М. Митурича (относятся к периоду после 1950-х гг.): «Замечаний конкретных он почти не делал. Иногда попросит: “Сделайте, голубчик, вот тут что-нибудь. Вам, наверно, очень не хочется, да? Все-таки сделайте”. Я не спрашивал, что значит это “что-нибудь”, старался сам понять, что беспокоит в рисунке. Иногда исправлял, иногда делал заново, потому что в каждом рисунке всегда что-нибудь беспокоит. На следующий раз он в первую очередь просил показать этот рисунок. Я показывал, рассказывал, что прибавил или убавил. Он говорил: “Да... да... да...” Когда рисунок ему совсем не нравился, он начинал читать стихи, к которым относилась эта иллюстрация, подчеркивал ритм, интонации, иногда заставлял и меня прочесть вслух стихотворение» (Митурич 1971, 289).

[109] Изменение характера и стиля детской иллюстрации от 1920-х к 1950-м годам на примере рисунков одного художника к избранным произведениям С.Я. Маршака освещались в следующих плодотворных работах: Молок 1961, 99—104; см. также его статью, сопровождающую переиздание книги в серии «Избранные детские книги советских художников» (М., 1977); Герчук 1982.

тер», «Бич», «Бегемот» рисунки Лебедева занимали обычно целую полосу. Такая подача придавала его лаконичным образам почти монументальную выразительность, родственную плакатам. Сюжетное начало вносилось в эти композиции лишь краткой подписью, сатирически обыгранным разговором изображенных персонажей, — в редакциях были свои специалисты по выдумыванию подписей к уже готовым рисункам. Но, как подчеркивает Ю.Я. Герчук, художник не занимался иллюстрированием текстов, чужих или своих собственных, а лепил сатирические образы, и в поле его зрения попадали все новые типы: кокетливые «совбарышни» из учреждения, самоуверенные дельцы, важничающие «завы» и «замы», партийные выдвиженцы, уличные хулиганы, манерно-вульгарные нэпманы в серии «Нэп» (1925—1927) (Герчук 1990), по сути подготовившие комическую пластику семейки Твистера.

Времена и нравы в детской советской литературе менялись, но убежденность Маршака в неустаревающем характере «Мистера Твистера» оставалась непоколебимой. Как и Маршак, который на протяжении четверти века продолжал вносить уточнения в текст, Лебедев также перерисовывал свои иллюстрации к этой поэме[110]. Из черно-белой графики они

[110] Не вполне удачную попытку проанализировать иллюстрации Лебедева к поэме «Мистер Твистер» Маршака предприняла Н. Шантыко, у которой вместо обсуждения техники ле-

постепенно превратились в цветную акварель, но за основу всегда брались старые, знакомые читателю рисунки[111].

бедевского рисунка получился идеологический комментарий: «В нашей стране одинаково уважают и черных и белых, если они хорошие люди. Негр на картинке Лебедева изображен симпатичным. Он идет уверенно. Держится просто, но с достоинством. А Мистер Твистер на рисунке вот-вот лопнет от важности. Надулся. Губы сложены в брезгливую гримасу: он всех презирает, глаза — пустые стекляшки — глядят мимо людей. Однако вся важность Мистера Твистера вмиг исчезла, когда он, увидев негра, кинулся прочь. Теперь Мистер выглядит жалко и комично. Коротенькие ножки так и мелькают в воздухе. Жирная фигура выражает смятение <sic!>. Костюм в беспорядке, бантик съехал набок. Из кармана что-то выпадает. Но Мистер ничего не замечает. Дамы тоже совершают немыслимые скачки. От этого на их одежде даже мех встал дыбом. Вид у всех смешной и нелепый. Лестницу, по которой они скачут, художник не нарисовал. Но фигуры расположил одну под другой. Как ступеньки. Вот нам и кажется, что вся семейка сломя голову несется по лестнице» (Шантыко 1983, 16—17).

[111] Изменения в рисунках к «Мистеру Твистеру» происходили в полном соответствии с общей эволюцией художественной манеры Лебедева, описанной Ю.Я. Герчуком: «Как ни гротескны по-прежнему лебедевские персонажи, на смену схематизму приходит индивидуальная характерность, психологизм. Меняется и манера рисования, становится многообразнее, гибче, выбирается каждый раз в соответствии с очередным предметом изображения. Лебедев использует и уголь, и перо, и кисть, порой свободно сочетает в одной работе разные техники, обогащая поистине виртуозную фактуру рисунка. В серии “Новый быт” он выразительно использовал наклейки, подкладывая под костюмы персонажей кусочки настоящего кружева или ткани. К концу же двадцатых годов художник все чаще пользуется бархатистыми и воздушными расплывами черной акварели, погружая своих героев в определенную пространственную среду, не интересовавшую его прежде, Лебедев-сатирик расцвел в 1920-х годах и в них в этом качестве и остался» (Герчук 1990).

Коррективы были призваны обеспечить адекватное восприятие поэмы новыми поколениями — время отразилось не только на окружающем читателя мире, но и затронули материальную среду героев «Мистера Твистера». Например, не раз модернизировался пароход, на котором путешествует миллионер из Америки в Ленинград: число труб то сокращалось (оставшиеся при этом становились толще), то увеличивалось. При этом Лебедев был неизменно точен в поиске «типажа» для парохода. На его иллюстрациях, судя по всему, изображены конкретные трансатлантические лайнеры, причем первоклассные западные образцы.

Великан для своего времени, пассажирский лайнер «Куин Мэри» (RMS Queen Mary) был спущен на воду в Глазго со стапелей верфи Джона Брауна осенью 1934 года. Роскошный корабль[112] совершил первый трансатлантический вояж спустя два года, прибыв в порт назначения Нью-Йорк 1 июня 1936 года, преодолев Северную Атлантику за 3 дня 23 часа 57 минут со средней скоростью 30,63 узла (59,6 км/ч). Об этом событии сообщалось в советской прессе, откуда Лебедев, видимо, аккуратно воспроизвел соответствующую фотографию.

[112] На его борту находилось 1849 пассажиров. Для обеспечения оснащения лайнера потребовалось 4000 миль электрического кабеля (расстояние от Нью-Йорка до Сан-Франциско) и более 30 тыс. лампочек. Гордостью компании стали обеденный салон размером с дворцовый зал, зеркала и изящная мебель из орехового дерева. В отделке помещений использовались лучшие шелк и бархат; стены и потолок украсили картины, гобелены, скульптурная лепка. На судне был установлен самый большой в истории кораблестроения руль весом 150 тонн.

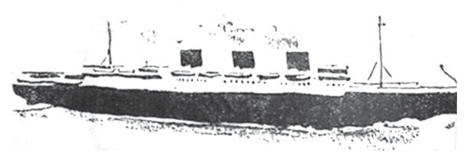


Иллюстрация в издании 1937 г.

Лайнер «Куин Мэри». Фото М. Филда (Matthew Field, 2008)

Но уже через год после очередной публикации поэмы Маршака англичане побили собственный рекорд (державшийся на протяжении 56 лет) строительством судна «Куин Элизабет» (RMS Queen Elizabeth), превзошедшего свою королевскую родню как вмести-

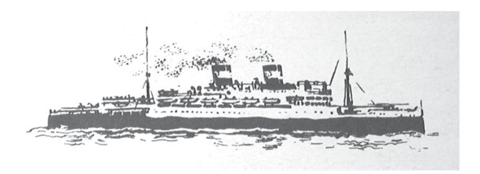
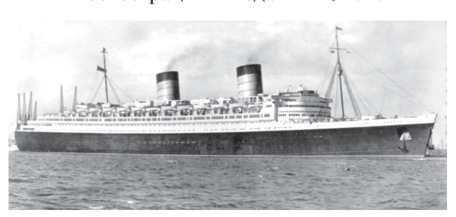


Иллюстрация в издании 1948 г.



Лайнер «Куин Элизабет». Почтовая открытка. 1940-е гг.

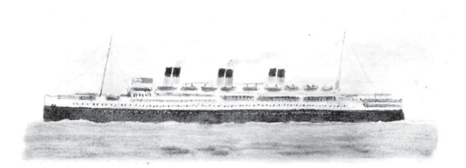


Иллюстрация в издании 1952 г.

мостью, так и дизайном. В 1948 году художник книги отдает предпочтение более новой модели.

На изображении круизного корабля образца 1952 года на палубе вновь возникала третья труба, а сам он был переоснащен в роскошный трехпалубный лайнер.

Соавтор Маршака слыл известным эксцентриком. По воспоминаниям знавших его людей, он «любил вещи, охотно ходил по комиссионным и антикварным магазинам», покупая странные предметы; однажды распорол принадлежавший И. Кичановой английский саквояж из крокодиловой кожи — только потому, что тот восхитил его (Кичанова-Лившиц 1982, 44). Лебедев носил сапоги канадских лесорубов на высокой шнуровке, куртку из шерстяной ткани в крупную малиновую клетку и шапку с козырьком тех же лесорубов — и всего этого больше ни у кого не было в Ленинграде 1930-х годов[113]. Подобный практичный

[113] Шишмарева 1994, 19. Там же: «По воскресеньям он ходил на Лиговку на толкучку. Покупал качественные вещи, инструменты, иногда совершенно ему ненужные, и тут он хвастался покроем сапог, одеждой. Последнюю он часто, купив, подпарывал, сам перекраивал, с помощью своей домработницы Кати, которая умела шить <...> Вообще диковинного вокруг него было немало».

интерес к западным вещам мог навлечь опасные подозрения, но нежелание Лебедева пребывать на заурядной советской диете было сильнее.

Источники Лебедева и Маршака не ограничивались собственно литературными и включали отсылки к визуальным артефактам своей эпохи. «Тогда, в 20-е годы, мы видели абсолютно всю мировую классику — как всю американскую, так и весь французский авангард и французский импрессионизм. Каждый фильм мы смотрели по много раз», — делился один из немногих друзей Лебедева спустя годы (Власов 1994, 23). Несколько мизансцен из фильма «Приключения Мистера Веста в стране большевиков» (1924) Л. Кулешова, по-видимому, вдохновляли соавторов при создании «Мистера Твистера» и «Багажа».

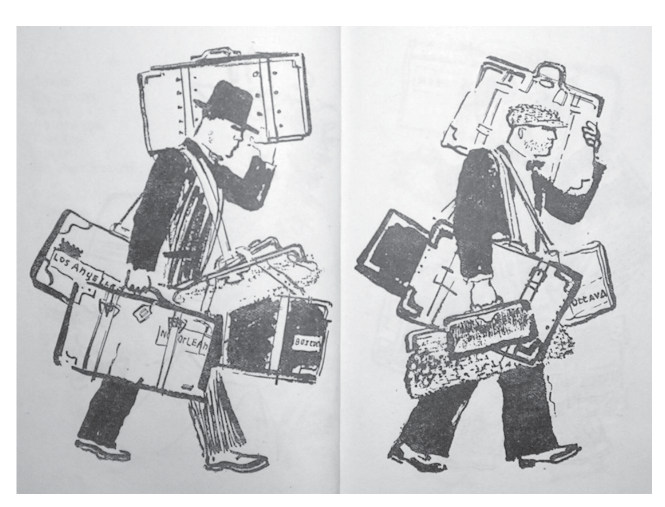
На титрах немого фильма в одном из кадров читалось: «Чемоданы Мистера Веста». Среди погружаемо-

Кадры из фильма «Приключения Мистера Веста в стране большевиков». 1924

го в автомобиль багажа Мистера Веста нет собачонки[114], зато саквояж его ворует пролетарский бродяга, рядом с которым увивается «безродный пес». Сравним эту сцену с 24 чемоданами в изображении Лебедева:

В. Лебедев. Грузчик. Ил. в журнале «Еж». 1933

[114] Тот факт, что Лебедев — с ведома автора — изобразил даму «буржуйкой», хотя классовых маркировок, за исключением называния героини «дамой» в тексте нет, объясняется парадигмой обладания чемоданами во множественном числе, что есть, несомненно, привилегия аристократов.

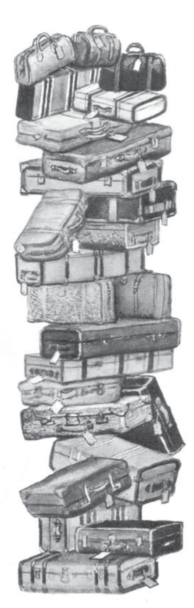


Грузчики. Книжное издание. 1933

Грузчики. Книжное издание. 1937

С каждым переизданием книги Лебедев для забавы менял на чемоданах наклейки с названиями городов, которые маршаковский герой «успевал» посетить в промежутках между новыми редакциями поэмы:

В. Лебедев. Ил. к стихотворению «Багаж». 1962



В. Лебедев. Ил. к «Мистеру Твистеру». 1952

Филадельфия, Вашингтон и Сан-Франциско в журнальном издании 1933 года; Лос-Анджелес, Новый Орлеан и Оттава в книжной ипостаси того же года; четыре года спустя к вымышленному маршруту Твистера добавляются Рио-де-Жанейро и Лондон. Ширилась карта путешествий, а вместе с ней и мир политгеографии юного советского читателя.

Впрочем, в послевоенных реалиях железного занавеса этим странствиям — пусть даже воображаемым — был положен конец. Лебедев ликвидировал грузчиков, а Твистеровы чемоданы в издании 1951 года лишились какой бы то ни было маркировки.

Чемодан 23-й
Пачкун-формалист

По мнению Н. Пунина, автора первой монографии о художнике, работа Лебедева над плакатом и книжной обложкой стоит в непосредственной близости к его кубистическим опытам. Плакатная форма, ограниченная в средствах выражения и вместе с тем предназначенная для самой широкой аудитории, требует от художника особой пластической гибкости и виртуозного владения техникой. Работая в отделе РОСТА, Лебедев проявил «веселое остроумие, находчивость и способность к метким характеристикам», сочетавшиеся с «особым ритмом и той живой веселостью, которые сделали [его] плакатные работы неподражаемыми» (Пунин 1928, 12). Книжная графика Лебедева, развивал свою мысль Пунин, корнями лежит в тех же пластах творческого развития художника, что и плакаты. Форма книжной обложки была изобретена им с такой полнотой, что «после блестящих опытов “Цирка”, “Мороженого” и ряда других детских книг в его оформлении книжный рынок запестрел многочисленными подражаниями этим образцам, а книжная графика уходящих культурных традиций — вся, например, “мирискусническая” графика — потускнела и в формальном отношении стала казаться расслабленной, излишне эстетичной, невыразительной» (Пунин 1928, 12).

Но то, что Пунин еще недавно выделял в качестве несомненного достоинства художественного метода,

в эпоху социалистического реализма обернулось против Лебедева. Спустя восемь лет именно обвинения в излишнем формализме сыграли решающую роль в травле Лебедева, номинально вызванной книгой Маршака «Сказки, песни, загадки» (1935). Выпущенная издательством «Академия», она предназначалась, собственно, взрослым, а не детям. Лебедев сделал для этого издания ряд живописных, импрессионистических рисунков, построенных на пятне, а не на контуре, что создавало свежий эффект живых и быстрых набросков.

1 марта 1936 года в «Правде» была напечатана статья под названием «О художниках-пачкунах» (позже

В. Лебедев. Ил. к стихотворению «Багаж» в издании «Сказки, песни, загадки» (Л., 1935)

выяснился автор редакционной колонки — сотрудник газеты Д. Заславский[115]), по стилю и содержанию очень напоминавшая появившийся за месяц перед этим печально знаменитый пасквиль «Сумбур вместо музыки», направленный против Д. Шостаковича (Лебедева с композитором, между прочим, связывала давняя дружба). «Вот книга, которую перелистываешь с отвращением, как патолого-анатомический атлас, — начиналась передовица. — Здесь собраны все виды детского уродства, какие только могут родиться в воображении компрачикоса: ужасные рахитики на спичечных ножках с раздутыми животами, дети без глаз и без носа, дети-обезьяны, слабоумные мальчики, одичавшие и заросшие девочки. Здесь и взрослые — уроды, и животные — калеки. Вот ужасная кошка, вызывающая чувство тошноты и омерзения[116]. Вот еще

[115] Шишмарева 1994, 22.

[116] Словно предвидя воздвигающуюся стену непонимания, Лебедев пытался объясниться с официальной культурой, заявляя в интервью 1933 года: «Писатель в своем произведении может погрешить против формальной грамматики, не колебля этим художественной ценности произведения. Художник может допустить ряд формально-анатомических ошибок, и это тоже не всегда повредит его произведению. Больше того, в фигуре Микеланджело мы видим мышцы, которых у живого человека никогда не было, но эти мышцы только придают фигурам более интенсивную жизнь. Это, конечно, отнюдь не значит, что художник не должен изучать анатомии. Но он должен изучать ее как художник, то есть подчинить ее себе, сделать ее помощницей в создании художественного образа» (Впервые в журнале «Литературный современник» (1933. № 12. С. 204—206) с подзаголовком «Беседа с В.В. Лебедевым»; цит. по: Глоцер 1987, 133).

хуже — ободранная падаль: все, что осталось от лошади» (Заславский 1937, 11).

Наступление переходило в безжалостную рубку врага детей («Только человек, не любящий советских детей, мог так изобразить пионерский костер, как это сделано на с. 107 в книжке Маршака»; Заславский 1937, 14):

> Словно прошел по всей книге мрачный, свирепый компрачикос, смертельно ненавидящий все естественное, простое, радостное, веселое, умное, нужное, — и все испортил, изгадил, на всем оставил грязную печать. А сделав свое скверное дело, расписался с удовольствием: Рисунки художника В. Лебедева.
>
> И вместо подписей на латинском языке ко всем этим кошмарным изображениям уродства — простые, милые, веселые сказки С. Маршака. Вместо марки Медицинского издательства — кудреватая фирма «Академия». Нет ничего более разительного, чем контраст между жизнерадостным тоном сказок-стихов Маршака и этим мрачным разгулом уродливой фантазии Лебедева, который, если бы захотел, мог бы дать талантливые, понятные рисунки. В сказках все слова простые, смешные, ясные, — за это и любят их малые ребята. А в рисунках — искажено, извращено, совсем не смешно, непонятно, никак не связано с текстом.
>
> «Он бач, яка кака намалевана», — говорила гоголевская молодица, поднося расплакавшегося ребенка к картине, на которой кузнец Вакула изобразил гадкого чорта. Такова была педагогика старой деревни. Но художник Лебедев и ему подобные компрачикосы в искусстве малюют свою «каку» совсем не для того, чтобы пугать детей. Они, напротив, хотят понравиться детям. Они даже думают, что воспитывают в детях эстетические чувства.

> Странно, что этого не замечает сам Маршак. <...> Нигде формализм не разоблачает себя до такой степени, как в рисунках для детей. Именно здесь со всей силой выступают его внутренняя пустота, мертвечина, гниль.
>
> (Заславский 1937, 12—13)

Приговор не оставлял места для размышлений: «Кто не умеет или не хочет просто, весело, любовно работать для советских детей, кому ненавистен радостный и солнечный мир советского ребенка, кто способен только малевать “каки” для своего собственного удовольствия, тот пусть уйдет подальше от ребят» (Заславский 1937, 14). Ирина Кичанова-Лившиц, ставшая помощницей, другом, натурщицей, ученицей и женой Лебедева в самом конце 1930-х годов, вспоминала о том, каким ударом воспринял художник эти нападки на свое творчество: «Я читала эту страшную статью, она была грубая, гнусная, могла в те годы иметь последствия самые страшные. Не сразу, но все утихомирилось, только страх с тех пор не покидал Лебедева. И он уходил от этого страха в город. Дома стены душили, не спасали от страха, город же он знал как никто и любил как никто. И вот он с одержимостью первооткрывателя стал мне его показывать... Он учил меня видеть город и влюбил в него» (Кичанова-Лившиц 1982, 37).

Травля перевернула привычный уклад жизни Лебедева; юмористические журналы, с которыми он сотрудничал, к концу тридцатых закрылись. Художник,

от которого так и не дождались официальных портретов, не только замкнулся («Про себя он говорил, что он волк, никому не верит»; Кичанова-Лившиц 1982, 39), но и остыл к искусству книжной иллюстрации, воспринимая ее после 1940-х скорее как источник дохода и навязанную обстоятельствами область применения не востребованного эпохой творчества[117].

Чемодан 24-й, он же последний
Иллюстрация как загадка

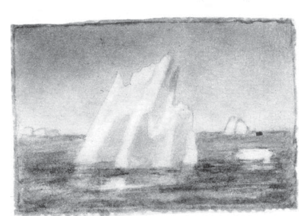
Главный сюрприз иллюстраций Лебедева состоит в одном формалистском приеме, который он контрабандой проносит в художественное сопровождение антикапиталистической поэмы Маршака. Жест этот должен квалифицироваться как небольшая, но утонченная месть системе, безжалостно пригрозившей пачкуну-формалисту, хотя по-настоящему так и не расправившейся с ним.

[117] Когда спустя четверть века Государственное издательство детской литературы перепечатало увесистый том «Сказки, песни, загадки» (М., 1961), автор предисловия стыдливо умолчала о более раннем издании под тем же названием. Произведения Маршака на сей раз сопровождались иллюстрациями различных художников (М. Митурича, В. Конашевича, В. Фаворского, Кукрыниксов и др.); часть иллюстраций к «Мистеру Твистеру» остались прежними, но в дополнение к ним В. Лебедев специально сделал еще несколько графических зарисовок (например, лицо пожилого Твистера крупным планом — в очках в тяжелой оправе), поражающих своей неэластичностью и почти вымученными линиями.

Посмотрим на следующие рисунки, расположенные на идущих один за другим разворотах в издании 1952 года.

Есть
За границей
Контора
Кука.
Если
Вас
Одолеет
Скука
И вы захотите
Увидеть мир —
Остров Таити,
Париж и Памир, —

Кук
Для вас
В одну минуту
На корабле
Приготовит каюту,
Или прикажет
Подать самолёт,
Или верблюда
За вами
Пришлёт,



Сочетание верблюда и пальм в первую очередь кажется пародией на рекламную брошюру — мимезисом абстрактного путеводителя для богатых. Присмотревшись внимательнее, однако, можно заподозрить, что в процессе работы над книгой Лебедев позволил себе шутку — одинаково дерзкую (поскольку речь идет о детском издании) и гениальную (как отправную точку для сцепки сразу нескольких ассоциаций)[118].

Три элемента, изображенные выше (верблюд, пальмы, курящий Твистер), вместе должны пробудить в памяти совершенно конкретный образ, экзотический и экономичный по своим выразительным средствам, а именно обложку пачки американских сигарет Camel. Маршак был заядлым курильщиком. Когда сигареты этой марки впервые появились на мировом рынке в 1913 году, поэт проживал в Англии (а в 1933 году путешествовал по Италии и периодически осведомлялся у жены, как продвигается работа Лебедева

[118] На просьбу подробнее осветить практическую сторону творческого союза с художником Маршак ответил: «В работе с Лебедевым инициатива исходила то от меня, то от него... В книгах “Цирк”, “Мы — военные” я писал стихи, как подписи к лебедевским рисункам. В книгах “Багаж”, “Сказка о глупом мышонке”, “Мистер Твистер”, “Круглый год”, “Разноцветная книга”, “Тихая сказка” стихи предшествовали рисункам» (Письмо от 7 мая 1963 г. В.С. Матафонову, аспиранту института имени И.Е. Репина, работавшему над диссертацией «Книжная графика в эстетическом воспитании детей»). В данном случае трудно сказать, был ли Маршак в курсе задумки Лебедева.

Реклама сигарет Camel. 1929—1930

над иллюстрациями к «Мистеру Твистеру»[119]). К 1923 году бренд Camel табачной компании R.J. Reynolds Tobacco уже контролировал 45% американского табачного рынка[120].

Ближневосточный и американский мотивы соединил в стихотворении О. Мандельштам («Американка в двадцать лет / Должна добраться до Египта»; «Аме-

[119] Ср.: «Кончает ли Владимир Васильевич рисунки к моему “Мистеру Твистеру”» (начало июня 1933 года); «Где сейчас Владимир Васильевич? Поблагодари его, Софьюшка, за рисунки и скажи, что я скоро напишу ему» (7 июня 1933 года).

[120] Реклама сигарет делала акцент на аромате табака (смеси турецкого и американского сортов) и его особой, по сравнению с другими популярными марками, мягкости. Незадолго до запуска Camel в газетах появились подогревающие любопытство курильщиков рекламные завлекалки (teasers), которые лаконично информировали: «Верблюды наступают» (*The Camels are coming*).

риканка», 1913)[121], теперь же верблюд на золотистом фоне с пальмами и пирамидами удачно сочетали мистику дальних путешествий и вредные западные табу. В поэтике символизма начала века папироса или сигара — пока еще не затертые образы (у Анненского — непознаваемые, свивающиеся рыжие волокна в темном проеме окна[122]) и уже клише к 1930-м годам. Сигара несет отпечаток индивидуальности, сигарета — принадлежит массам, но у нее свой ритм разгорания и угасания и присущие только ей эстетика и метафизика[123]. Как пишет К. Богданов в увлекательном исследовании социальной истории курения в XX веке, среди обстоятельств, определивших своеобразие фольк-

[121] Мандельштам и Маршак в 1922—1925 годах сотрудничали в ленинградском детском журнале «Новый Робинзон». Согласно поздним воспоминаниям Маршака, журнал, оправдывая свое заглавие, «и в самом деле был Робинзоном в еще малообитаемой области детской литературы, где после революции от старого уцелело очень немногое, а новое еще только начинало жить» (Поэзия науки // Маршак 1970—1972, 7: 413).

[122] Стихотворение «В открытые окна», в автографе под заглавием «Летним вечером», с зачеркнутым рабочим названием «Огонек папиросы» (Анненский 1990, 58).

[123] В начале XX века в Америке с появлением всем известных табачных марок сигареты включаются в солдатский рацион; их бесплатно посылают на фронт, формируя привычку и будущих покупателей. В отличие от изысканной, архаичной, аристократичной трубки сигарета проста, современна (элемент модерна) и демократична. «Для курильщика сигарета — это сразу и уголь, и пепел, созерцание сгорания и постоянное переживание тления, мерцания огонька и неизбежности обращения сущего в тлен. Это миниатюрный костер и медитативность» (Лехциер 2007, 73—74).

лоризации курения в России, важнейшим представляется то, что, в отличие от Западной Европы, Россия получила табак из вторых рук, из Азии и Европы. Данный фактор определил официальное отношение к табаку, сформированное, таким образом, не экономическими и медицинскими, а почти сразу политическими и конфессиональными обстоятельствами (Богданов К. 2001, 320)[124].

Как именно Лебедев добивается желаемого эффекта? Подобно Маршаку, он использует принцип затушевывания и расчленения признаков[125]. Исходная картинка с сигаретной пачки дробится — часть информации усекается[126], ключевые элементы визуального источника разносятся по нескольким иллюстрациям: один из рисунков Лебедева изображает три

[124] Ср.: «Как новшество, завезенное из-за границы и употреблявшееся, прежде всего, иностранцами, табакокурение в России осуждалось как свидетельство чужого и потому враждебного для православия обычая. Отношение же к иностранцам в России XVI—XVIII веков было достаточно настороженным. В этой атмосфере табак эмблематизируется и начинает выступать в семиотической функции метафоры, позволившей связать идеологические, конфессиональные и бытовые аспекты злободневной и психологически объяснимой ксенофобии» (там же, 322—323).

[125] Подробнее о главных приемах схематичного стиля детских стихов раннего Маршака, которые Гаспаров обозначает как *повторение* и *расчленение,* см. в: Гаспаров 2001, 417—418.

[126] О лебедевской технике селекции материала пишет И. Кичанова-Лившиц: то, что «ему нужно, как художнику, он брал и владел этим. А что было ненужно — отвергал» (Кичанова-Лившиц 1982, 50).

пальмы на идиллическом острове (к строкам «Пальмы и кедры / Покажет вам Кук»), в то время как пирамиды превращаются в два конусообразных айсберга на соседней картинке (пропорция соотношения пирамид и айсбергов сохранена, однако меняется их расположение — маленький конус теперь справа, а не слева; в тексте пирамиды и вовсе исчезают, а их отдаленным ближневосточным отголоском можно считать сигнальное слово «Багдад» в финальном варианте поэмы). Но главное, что связывает хаотичные на первый взгляд детали, — это фигура самого мистера Твистера, во всех версиях иллюстраций изображаемого неизменно с сигарой[127] во рту, сидящим на одногор-

[127] Следовало бы объяснить, каким образом Твистер оказывается курильщиком сигар, если фоновой отсылкой служит сигаретная пачка. Кажется, здесь не скрыто никакого противоречия — сигара представляет собой универсальную символику статуса, и американский миллионер *должен быть* наделен этой гламурной деталью, отождествляемой в двадцатые годы (и много позже) в Советском Союзе со стилем голливудских кинозвезд. Отмеченность сигары делает ее элементом узнаваемого идеологического антуража — курильщик сигар в русской литературе непременно аристократ или барин, как в произведениях Л. Толстого («Холстомер», «Севастополь в августе 1855 года»), И. Гончарова («Обломов»), В. Гаршина («Встреча»), герои которых воспринимают сигару как знак финансового благополучия и общественного реноме (наблюдения О. Чечилова в: Богданов К. 2001, 347). В новое время сигара — символ западной политической харизмы (благодаря растиражированным прессой фотографиям Бисмарка и Черчилля) и капиталистов в целом (ср., например, в сцене курения буржуев-фабрикантов в «Стачке» (1924) С.М. Эйзенштейна).

бом верблюде[128]. Не случайны ракурс и положение ног животного: в первой серии лебедевских иллюстраций к поэме верблюд почти галопировал, тогда как в позднейшей он стоит, отчего наделяется еще большим сходством с американским оригиналом[129].

Как показывает гипотетическая реконструкция, подход Лебедева к решению поставленной задачи можно назвать сугубо формалистским. Он всегда пытался работать так, чтобы было видно, *как* сделан рисунок, — добиваясь обнажения своих приемов,

[128] В «Лолите» В. Набоков обыгрывает тот факт, что на сигаретной пачке Camel изображен не двугорбый верблюд, а дромадер (одногорбый верблюд). Не терпевший рекламных уловок писатель переименовывает название фирмы и превращает табачный бренд Camel в мотив, связанный с образом драматурга Клэра Куилти, лицо которого описывается как напоминающее лицо актера с рекламного плаката папирос «Дромадер» (Набоков 1997, 2: 355); Гумберт называет Куилти «Клэром-Дромадером», «Курилкуильти» (Набоков 1997, 2: 372). Подробнее об этой и других функциях рекламы в романе см.: Абашева 2008.

[129] Автором концепции рисунка был американский художник Ф. Клисэттел (Fred Otto Kleesattel). Ср. рассуждения Лебедева о рисунке для дошкольной книги: «По-моему, рисунки для трехчетырехлетнего возраста должны быть очень лаконичны <...> Вот вам для примера рисунок: вереница верблюдов прикрыта горой. Верблюды следуют один за другим на равном расстоянии. Первый верблюд виден целиком, второй — наполовину, предпоследний виден тоже только наполовину из-за горы, последний опять виден целиком. Гора шириной примерно в шесть верблюдов. Трехлетка скажет вам, что на картинке нарисованы два верблюда и две половинки, а ребенок постарше будет высчитывать, сколько верблюдов проходят за горой» (Из выступления на совещании художников детской книги в ЦК ВЛКСМ 19 января 1936 года. Цит. по: Глоцер 1987, 134).

Дизайн сигарет Camel

Иллюстрация В. Лебедева

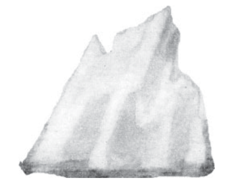
пользуясь терминологией В. Шкловского. Если в иллюстрациях 1933 года сходство с рисунком на сигаретной пачке было отдаленным и вряд ли сознательным (согласно мемуаристам, Лебедев обладал феноменально цепкой памятью; Кичанова-Лифшиц 1982, 39; 51), то в 1952 году — в бессчетной для Маршака и *четвертой* графической редакции для Лебедева — это уже игривая и вполне осознанная цитата из западной массовой культуры.

Лебедев верил в то, что «искусство должно быть для ребенка таким же орешком, как и для взрослого» (Глоцер 1987, 133), и потому старался строить иллюстрацию как коллаж или загадку, к которой требовалось подобрать ключик. В данном случае, скорее всего, ключ был спрятан глубже и, во всяком случае, не предназначался юным читателям. Характерно, что сам

Дизайн Camel Иллюстрации В. Лебедева

Три пальмы

Пирамида



Айсберг

Верблюды

В. Лебедев. Монтаж элементов

Маршак и авторы его круга постоянно задумывались о взаимоотношении и различиях между восприятием детской и взрослой аудитории. В год выхода «Мистера Твистера» Б. Житков писал в статье «Что нужно взрослым от детской книги»: «Если считать, что ребенок — это конспект взрослого человека в его вкусах, поведении, темпераменте, то придется то же сказать и о методе мышления. Он общ всем детям — схематизм» (Житков 1933, 135). Творческий импульс подсказывал Лебедеву, что движущим механизмом образа «за кадром» должен быть распространенный и потенциально опознаваемый сюжет. Таким микросюжетом вроде восточных легенд о Ходже Насреддине или сказок из «Тысячи и одной ночи» в новейшей повседневной мифологии и стала схематичная картинка из трех пальм, пирамиды и верблюда в пустыне с обложки упаковки американских сигарет, приобретших культовое значение для советской молодежи чуть позже — грубо говоря, в поколении Иосифа Бродского («Из сигаретных марок [мы предпочитали] — “Кэмел”... Наш выбор, понятно, определялся формой, не содержанием»; Бродский 1995, 4: 200)*.

Выбор материала для последнего чемодана мог бы показаться методологически рискованным, если бы

* В книге воспоминаний «Меандр» (готовится к выходу в «Новом издательстве») Лев Лосев рассказывает о самодельной рождественской открытке-коллаже, сделанной и подаренной ему Бродским в 1970 году: «Там особенно трогательны верблюды волхвов, вырезанные из пачки “Кэмела”».

еще А.В. Белинков в «Сдаче и гибели советского интеллигента. Юрий Олеша» не утверждал, что «к тоталитарному государству нормальный ход мысли и нормальная методология изучения неприложимы» (Белинков 1997, 428). Случай пачкуна-формалиста Лебедева концептуально высвечивает принцип выживания нонконформистов в советской среде в целом и в условиях тоталитарного искусства в частности. Одни выбирали путь рационального и продуманного, насколько возможно, подстраивания под существующие правила игры (путь Маршака), другие — сопротивлялись тихим, но язвительным пародированием (Лебедев). Срисовав иллюстрации к «Твистеру» с перекомпонованной рекламы Camel, Лебедев фактически ответил на претензии власти: не нравится, как я рисую? Тогда печатайте, не узнавая, работы официальных врагов и будьте довольны — американская реклама и есть ваша эстетика!

После проработки Лебедева в «Правде» часть друзей отвернулась от художника, кто-то открыто протестовал, но сам он немедленно оставил службу в издательстве. Маршак уже пережил не одну «чистку», а участь соратников по ленинградской детской редакции служила ему печальным уроком. Критика книг Маршака проходила на фоне острой дискуссии о детской литературе, вспыхнувшей на страницах советской периодики на рубеже 1930-х годов. В то время «смех казался подозрительным, поскольку он по са-

мой своей природе — антитоталитарен. Веселость детских стихов квалифицировалась как буржуазное неуважение к пролетарскому быту» (Петровский 2006, 213—214). За спасение Маршака и его творчества взялся М. Горький, отбивавший в статье «Человек, уши которого заткнуты ватой» лжепедагогические и псевдосоциальные аргументы защитников «серьезности»[130]. Со смертью Горького в 1936 году и резкой сменой культурной и идеологической обстановки в стране Маршак более не обольщался по поводу вероятных последствий нового витка травли. Он не лег на дно, но *изменил курс*. Косметические подтяжки и ревизии «Мистера Твистера» — текстуальные и графические — оказались той пошлиной на потаенный смех, которую взимала система, отказывавшаяся смеяться вместе со своими прозорливыми художниками.

[130] *Горький М.* Человек, уши которого заткнуты ватой: [В связи со ст. Д. Кальма «Против халтуры в детской литературе!» (Лит. газ. 1929. 16 дек.)] // Правда. 1930. 19 янв.

Фоторобот героя

Три писателя на рандеву

Если в случае Маршака мы заподозрили едва ли не издевательский умысел и тайные заигрывания создателей «Мистера Твистера» с западным масскультом, то не самый последний вопрос, который должен нас волновать, следующий: ответили ли на позывные взаимностью? Пришло время продемонстрировать, что процесс пристального вглядывания в «другие берега» носил характер по меньшей мере двусторонний. В следующем сюжете, связанном с рождением русского варианта американского бестселлера *Lolita*, на литературном рандеву середины шестидесятых встречаются три автора: Набоков, Маршак и Маяковский.

Как уже убедительно писалось, в игривом по тону стихотворении Гумберта Гумберта, посвященном поискам исчезнувшей нимфетки, скрыты вполне серьезные литературные подтексты — из англоязычной и из русской классики[1]. Но не отмечалось до сих пор,

[1] О цитате из « Сентиментального путешествия по Франции и Италии» (1768) Лоренса Стерна см. в комментарии А. Аппеля (Appel 1991, 432). А.А. Долинин также показал завуалированную реминисценцию «Незнакомки» Блока (а ранее — В.А. Жуковского) (Долинин 2004, 563—564).

что в русский автоперевод гумбертовского зарифмованного крика души Набоков вкрапляет еще и пару гротескных образчиков советской лирики:

Патрульщик, патрульщик, вон там, под дождем,
Где струится ночь, светофорясь...

В русской версии «Лолиты» эти строки должны оставить несомненный привкус «маяковщины»[2]: сигналом, маркирующим футуристскую стилистику, в первую очередь служит деепричастие-неологизм «*светофорясь*», напоминающее раннего Маяковского («ночь *излюбилась*, похабна и пьяна» — «Адище города», 1913; «Пусть земля кричит, в покое *обабившись*» — «Кофта фата», 1914; и др.).

Городские световые эффекты — также типичная черта урбанизированной поэтики Маяковского с многочисленными фонарями и «рыжими дьяволами» автомобилей, особенно в его стихах о Западе. Логично, что именно этот пласт — стихи русского об Америке — привлек внимание Набокова при адаптации американского романа для русского читателя:

А лампы
как станут
ночь копать,
ну, я доложу вам —
пламечко!
(Бродвей, 1925)

[2] О Набокове и Маяковском см., Десятов 2003, 80—93; Десятов 2007; Левинг 2000, 3, 784—789.

В огне
  жуками
      всех систем
жужжат
  автомобили.

Горит вода,
      земля горит,
горит
  асфальт
      до жжения,
как будто
  зубрят
      фонари
таблицу умножения.

(Город, 1925)

Характерен для позы Маяковского-поэта и пафос обращения к постовому: «Бережно огибаю полицейский пост, / вдруг оглушительное: / “Городовой! / Хвост!”» («Вот так я и сделался собакой», 1915; также: «Стоящим на посту», 1926). Наконец, сам «светофор» в какой-то мере есть городской синоним **маяка**.

И Гумберт, и лирический герой Маяковского при описании своих страданий прибегают к гиперболизированным образам тоски и сердечной боли: «Как больно, Долорес, от джаза в ушах!»; «И сижу я в углу, страдая»; «Моя боль, моя Долли!». Ср.:

Больно!

Видишь — натыканы
в глаза из дамских шляп булавки! <...>

Детка!
Не бойся,
что у меня на шее воловьей
потноживотые женщины мокрой горою сидят;

темно и понуро
сердце возьму,
слезами окапав;

Кровью сердце дорогу радую,
липнет цветами у пыли кителя.
(Облако в штанах, 1914—1915)

выполоскать горло сердцу изоханному;

Сердце обокравшая,
всего его лишив.
(Флейта-позвоночник, 1915[3])

Стихотворение Гумберта вдохновлено девочкой-подростком, но адресовано взрослым читателям. Набоков неплохо знал советскую детскую поэзию и, по-видимому, воспользовался ее хрестоматийными текстами при переложении «Лолиты» на русский язык в рамках более широкого замысла переориентации ряда литературных аллюзий в этом романе для русскоязычной аудитории.

[3] Мишенью набоковской пародии мог стать и парижский цикл Маяковского с его пафосом ревности: «Моя боль, моя Долли! Был взор ее сер / И от ласок не делался *мглистей*. / Есть духи — называются Soleil Vert... / *Вы что, из Парижа, мистер?*» Ср.: «Знаю, / каждый за женщину платит. / Ничего, / если пока / *тебя вместо шика парижских платьев / одену в дым табака*».

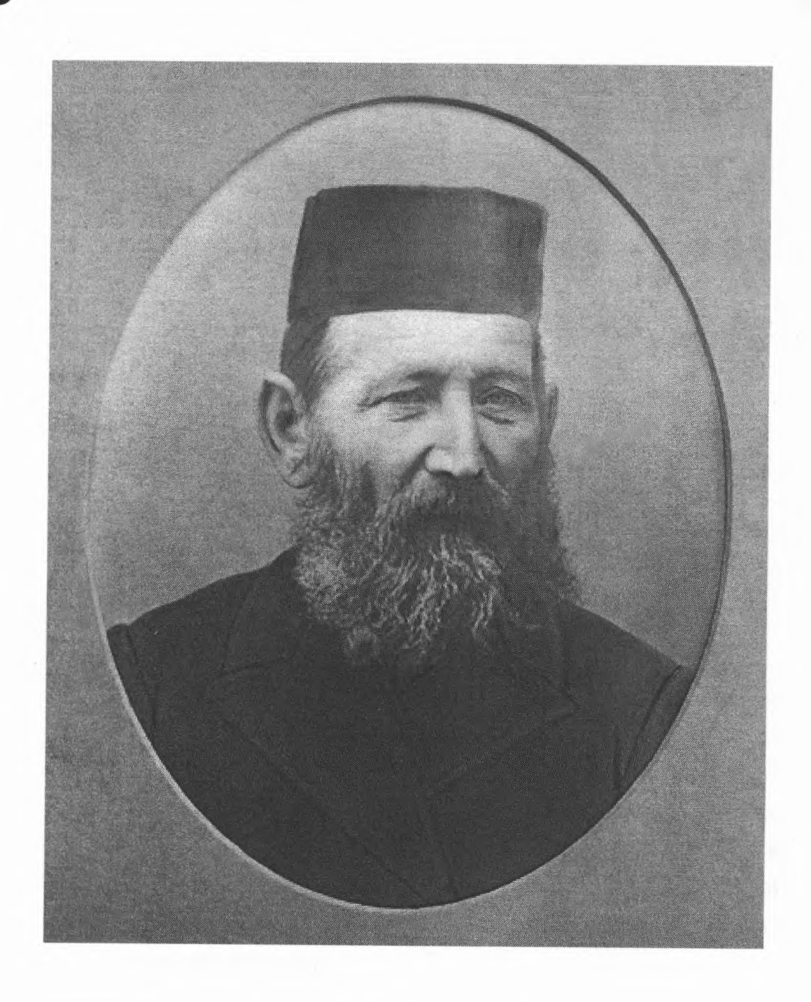
“

1

...наш маленький домик был сброшен с ранним балластом недвижимости, когда в кофемолке отчаяния затрещали первые зерна банкротства...

”

66



2

Прапрадед Лейзерах носил окладистую хасидскую бороду и цилиндрическую шапочку, похожую на профессорскую...

3

Григорий Левин любил фотографировать
и фотографироваться сам...
Студия-ателье С. Бурдинъ (1925)

”

“

4

Во время Второй мировой дед завел себе блокнот,
в который записывал незнакомые слова...

5

Когда в доме молодоженов
(с бабушкой они встретились в 1950 году) еще не было мебели, дед
успел подписаться на Большую Советскую энциклопедию...

”

“

6

Дед больше времени теперь уделял практической хирургии
и поискам ключей к тайнам сердца...
(ЦНИЛ Мединститута, Пермь, 1972)

7

Молочная смесь (1978)

“

8

Впрочем, книжные пристрастия еще весьма неустойчивы...

9

...украсил свою кружку двумя водолазами и расписал бока цитатами про осьминогов, тритонов, медные циклоповы головы, русалок и прочие чудеса...

“

10

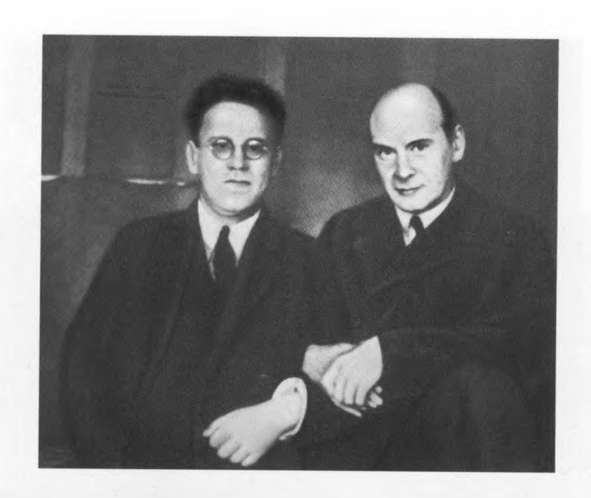
Снимок с крыльца нашего дома сделан незадолго до моего рождения дядей Володей Тульбовичем, фотографом-любителем, известным в семье тем, что перед пленом успел закопать документы в землю и в концлагере Бухенвальд выдал себя за армянина; бывало, похожий на большого бурого медведя дядя Володя, по моей просьбе, охотно закатывал рукав рубахи, чтобы продемонстрировать синюю татуировку номера...

11

Та же улица двадцать лет спустя за две недели до нашего отъезда из России (1992). Тополя срубили из-за легко и красиво горевшего — не в последнюю очередь усилиями дворовых ребят — пуха...

99

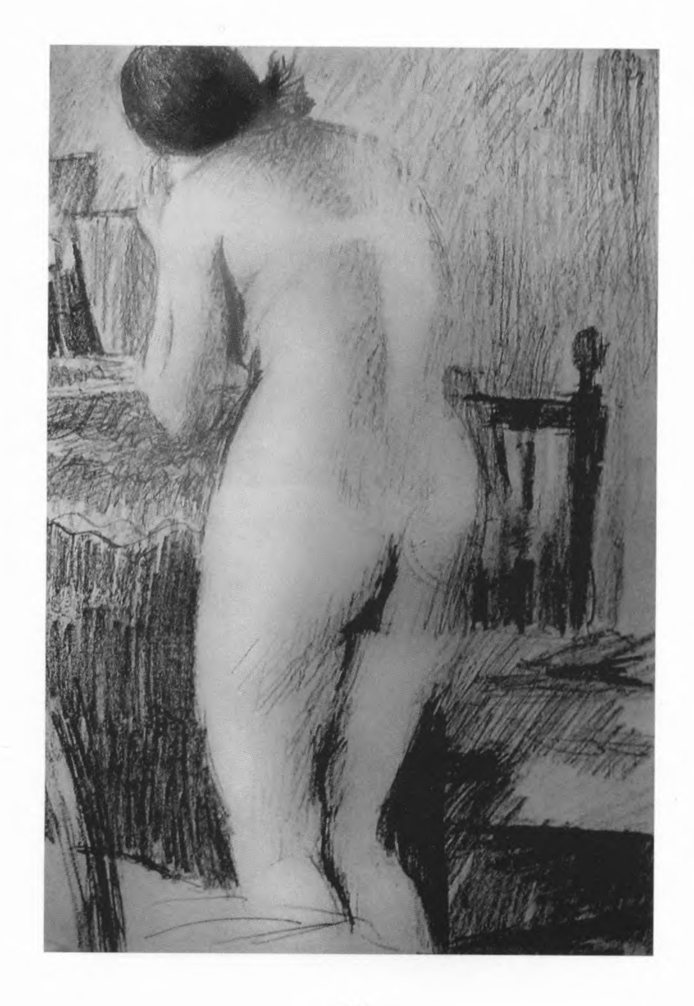
“



12

С. Я. Маршак и В. В. Лебедев

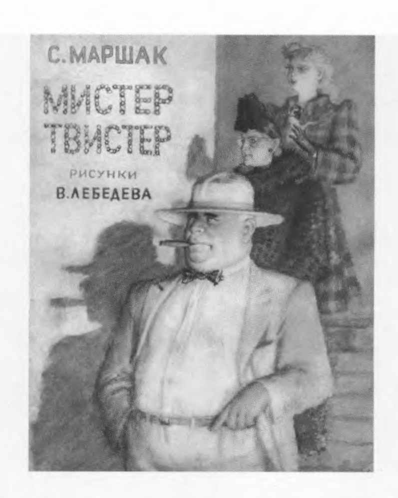
Группа сотрудников Ленинградского отделения Госиздата. Н. М. Олейников, В. В. Лебедев, З. И. Лилина, С. Я. Маршак, Е. Л. Шварц, Б. С. Житков. Конец 1920-х годов



13

С нескрываемым интересом к обнаженной натуре Лебедев оставался «неформатным» детским художником… Иллюстрация из монографии Н. Пунина (1928), посвященной художнику

“



МИСТЕР ТВИСТЕР

Пьеса для кукольного театра в 3 действиях и 8 картинах.

Главное Управление по Контролю [illegible] и репертуаром Комитета по делам искусств при [illegible] Министров СССР

Разрешить к постановке в кукольных театрах

Наименование произведения «Мистер Твистер»

Автор С. Маршак

Количество страниц 40 № ПО-373/48

Начальник ГУРК'а [signature]

Инспектор А. Миронов „3/VII" 1948 г.

14

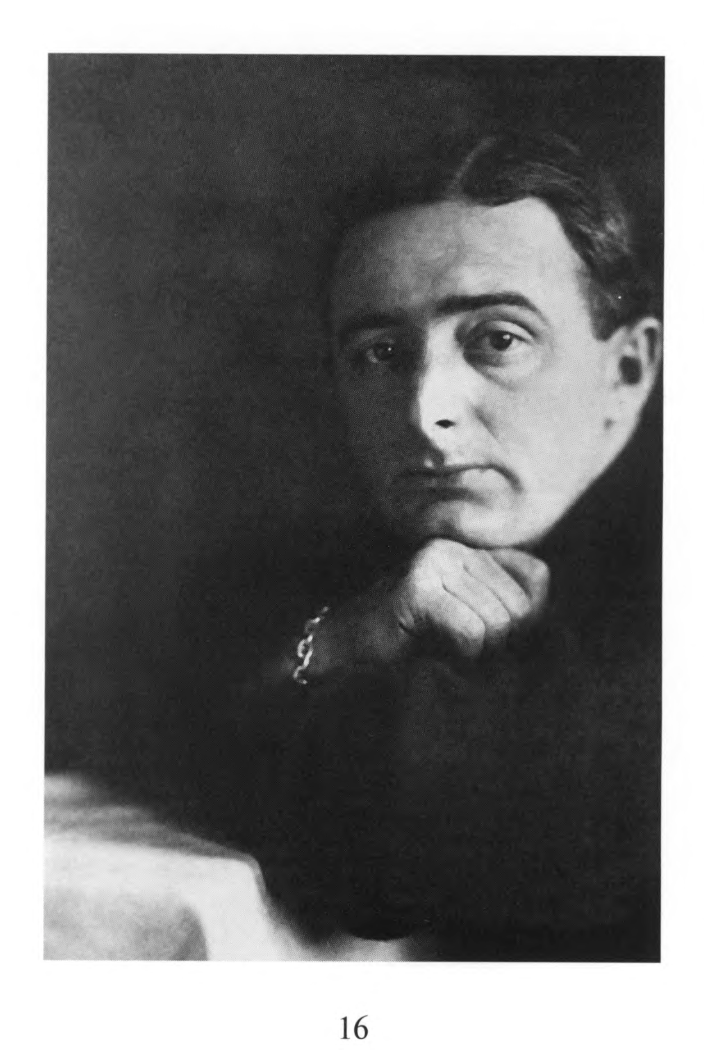
Поэма «Мистер Твистер» оказалась необычайно популярной среди нескольких поколений советских читателей...

Цензурное постановление 1948 г. на машинописи одноименной пьесы (РГАЛИ)

15

Флориальный орнамент: кадры из мультфильмов «Neighbours» (1952, National Film Board of Canada, реж. Норман Мак-Ларен) и «Винни-Пух идет в гости» (реж. Федор Хитрук, 1970, Союзмультфильм)

“



16

Дзига Вертов (Давид Кауфман)

”

Набоков разрешил Роману Гринбергу, состоявшему в переписке с Корнеем Чуковским, передать советскому корреспонденту, что его сын Дмитрий (р. 1934) «вырос на Крокодиле и Мойдодыре»[4]. Чуковский был не единственным детским поэтом из Советского Союза, которого читали в доме Набоковых в предвоенные годы. В переписке с И. Гваданини в 1937 году Набоков употребляет каламбурное словцо «*Кошмаршак*». Судя по нелестному неологизму, к Маршаку Набоков относился менее снисходительно, чем к его коллеге по цеху. Возможно, причиной тому были разногласия как идеологического, так и эстетического порядка — конформистский характер ряда цензурных уступок Маршака при перепечатывании его детских текстов (достаточно было обратить внимание на деформацию одного и того же текста от издания к изданию, очевидную для любого вдумчивого читателя), спорные переводы английской поэзии на русский язык и пр.

Кажется неслучайным признание Гумберта в абзаце, следующем непосредственно после стихотворения

[4] Набоков Гринбергу, 18 февраля 1967 г. (цит. по: Янгиров 2001, 551). Также в интервью самого Д. Набокова (Johnson and Proffer 1991, 74). Гринберг просьбу передал (см.: Ржевский 1976, 159). Впрочем, поскольку переписка-мистификация (под маской «Сони Г.» в крайне интересной литературоцентричной переписке выступал сам редактор «Воздушных путей» Р.Н. Гринберг) оборвалась именно на этом письме от 7 мая 1967 года незадолго до кончины обоих корреспондентов в 1969 году, реакция Чуковского осталась неизвестна.

«Ищут, ищут...»: «Я много понасочинил других стихов. *Я погружался в чужую поэзию*» (курсив наш. — *Ю.Л.*). Поэт и переводчик С.Я. Маршак (1887—1964) умер, когда Набоков работал над русской «Лолитой» (1963—1965; опубл. 1967). Строфа, начинающаяся рефреном «ищут, ищут», иронически обыгрывает хит детской поэзии сталинской эры — «Рассказ о неизвестном герое». Как и у Маршака, рефрен опоясывает произведение Гумберта, а словесный портрет и в том и в другом случае имитирует типовое объявление о розыске пропавшего человека:

Ищут, ищут Долорес Гейз;
Кудри: русы. Губы: румяны,
Возраст: пять тысяч триста дней,
Род занятий: нимфетка экрана?
Где ты таишься, Долорес Гейз?
<...> Девяносто
Фунтов всего лишь весит она
При шестидесяти дюймах роста.
<...>
Она в *белых носках*, она —
сказка моя...

Среднего роста,
Плечистый и крепкий,
Ходит он в *белой*
Футболке и кепке. <...>
Ищут давно,
Но не могут найти
Парня какого-то
Лет двадцати.
<...>
в *белой кепке* на голове...

Содержание стихотворения Маршака было известно любому советскому ребенку: едущий в трамвае по Москве молодой человек становится невольным свидетелем пожара в доме. Плачущая мать умоляет пожарных: «— Девочку, / Дочку / Спасите / Мою!» Профессионалы застывают в нерешительности, а парень без промедления вбегает в горящий дом и вызволяет

Иллюстрации А. Пахомова к первому изданию «Рассказа о неизвестном герое». 1937

ребенка, чтобы затем бесследно исчезнуть, не дождавшись благодарности[5].

Гумберт-читатель данного пропагандистского текста переставляет акценты сообразно своему собственному восприятию: если дидактика Маршака нацелена на подтверждение горьковского трюизма «в жизни всегда есть место подвигу» и центральный персонаж в нем — неизвестный советский гражданин, то в фо-

[5] Вообще говоря, знаменитые строки о пропавшем без вести в Москве человеке в ретроспективе не кажутся такими уж вегетарианскими, если вспомнить год их первой публикации — 1937-й.

кусе Гумберта оказывается совсем другое — объект героического поступка, *девочка*:

Люди в тревоге
Под крышу смотрели:
Там из окошка
Сквозь огненный дым
Руки
Ребенок
Протягивал к ним. <...>
Встал,
Задыхаясь в дыму,
На карниз,
Девочку взял
И спускается вниз.

В таком неожиданном ракурсе маршаковский «Рассказ о неизвестном герое» переиначивается в заурядный социалистический комикс, а плечистый советский парень становится тождественен американскому спасителю-супермену («Кто твой герой, Долорес Гейз? / Супермен в голубой пелерине?»):

Ищут пожарные,
Ищет милиция,
<...>
Кто же,
Откуда
И что он за *птица* —
Парень,
Которого
Ищет столица?
Что натворил он
И в чем виноват?

Гумберту совершить подвиг не дано, поэтому ему остается томиться в любовном чаду — воображать в стихах Лолиту с «*дым*чатым взором» и завидовать более решительным конкурентам мужского пола:

Рыжий от ржавчины,
Весь в синяках,
Девочку
Крепко
Держал он в руках.

Подведем итог: что могло объединить для Набокова два разных на первый взгляд текста Маяковского и Маршака, кроме того факта, что оба автора были замечательными *поэтами для детей и подростков*? Кажется, ответ в ассоциативном мостике, который Набоков перекидывает между поэмой Маяковского и сказкой-квестом Маршака. Общее в обеих — сюжет о пожаре, которому в «Облаке в штанах» придается романтическая и даже эротическая экипировка:

Люди нюхают —
запахло жареным!
Нагнали каких-то.
Блестящие!
в касках!
Нельзя сапожища!
Скажите пожарным:
на сердце горящее лезут в ласках.

Дополнительное прагматическое толкование получает в этом контексте и отсылка к птичке Стерна,

которая не может выпорхнуть из клетки, как Гумберт из ада (то есть огня!) собственной ностальгии по Лолите: «Я в аду, я в бреду: “выйти я не могу” / Повторяет скворец у Стерна» (ср. у Маяковского: «Не выскочишь из сердца!»).

Отвергнутый, обманутый Гумберт страдает болезнью сердца и умирает в конце концов от «закупорки сердечной аорты». Клинический диагноз Набоков мотивирует литературными средствами.

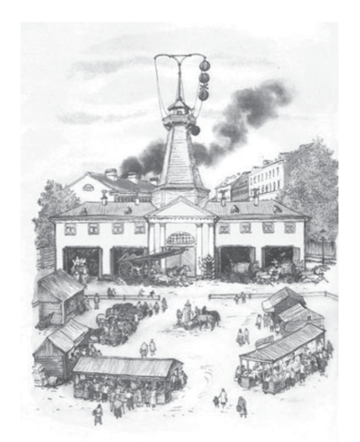
Подкреплением вышеизложенной версии может служить и чисто визуальная ассоциация, включающаяся посредством отсылки к печатному источнику — в набоковском духе совмещения регистров — в данном случае «раздражителей» текстуальных и зрительных. Очередное издание «Рассказа о неизвестном герое» вышло рекордным тиражом один миллион экземпляров аккуратно в год появления на свет парижской «Лолиты» (1955).

Автору переложения для детей «Аня в стране чудес» (Берлин: Гамаюн, 1923) были знакомы и другие известные стихи Маршака, в том числе наверняка и история об огненном происшествии с участием «блестящих в касках» — книга «Пожар». Стихотворение это многократно переиздавалось, начиная с 1923 года, отдельными изданиями, причем во всех иллюстрациях к книге сквозным мотивом служил образ пожарной каланчи, архитектурно очень напоминавшей маяк.

А. Пахомов. Обложка. 1955

Маршак С. Пожар. М.; Пг.: Радуга, 1923 (обл. 1924). Обл. Б. Кустодиева, картинки В. Конашевича

Маршак С. Пожар. Л.: ОГИЗ, Государственное издательство детской литературы, 1935. Худ. В. Конашевич

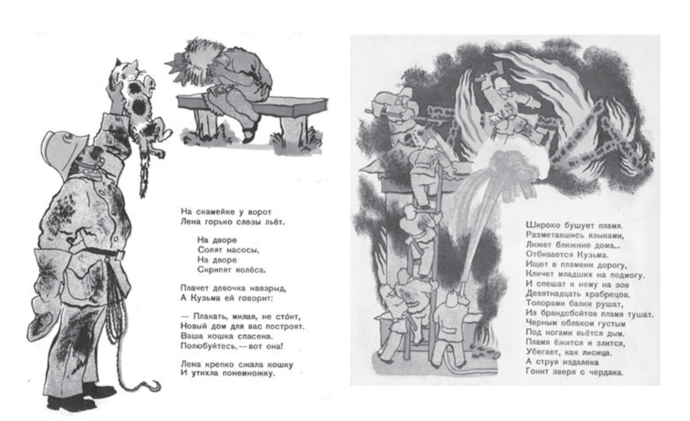


Маршак С. Пожар. М.: Детгиз, 1958. Худ. В. Конашевич

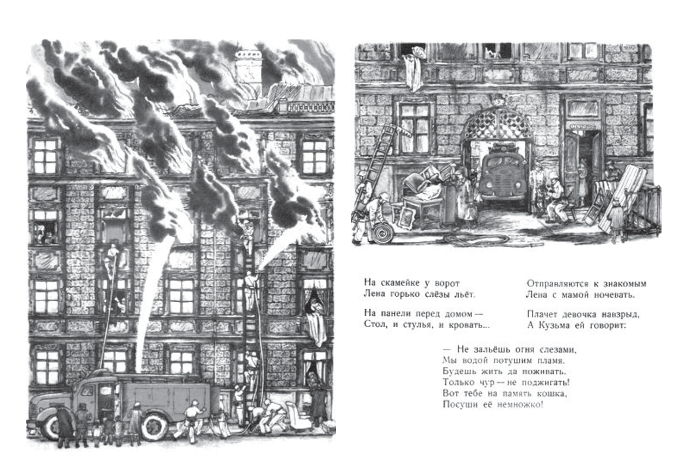
Зрительный образ каланчи-маяка восходит к единому прототипу — оригиналу обложки, выполненному для первого издания стихотворения Борисом Кустодиевым.

Б.Кустодиев. Обложка. 1923

В отличие от В. Лебедева талантливые иллюстраторы Конашевич и Пахомов были до мозга костей лояльными советскими гражданами. Сам Пахомов писал по поводу решения визуального сопровождения к маршаковскому стихотворению: «[В] “Рассказе о неизвестном герое” речь идет о нашей молодежи, о людях нашей страны. Я вижу их ежедневно, они мне дороги и милы, мне хочется их изображать, и мое решение срисовать всех с натуры было оправданным» (Пахомов 1982, 81). Действительно, в рисунках к книге нашлось место молодежи, с которой художник рядом жил и работал. Для образа милиционера позировал участковый по месту жительства Пахомова, натурщиками для пожарников послужили работники 10-й пожарной части Петроградского района (в качестве одного из них автор изобразил самого себя); с «неизвестным героем» помог знакомый иллюстратора — студент Института физкультуры им. Лесгафта. Художник признавался, что ему хотелось сделать «Рассказ о неизвестном герое» так, «чтобы и стихи и рисунки в этой книге дружно пели гимн рядовым людям нашей Родины» (Пахомов 1982, 82). Набоков, кажется, уловил, что чем больше персонажи иллюстраций Пахомова становились похожими на рядовых людей социалистической родины, тем менее привлекательной оказывалась эстетическая ценность книги. Подобный парадокс случился и с переизданиями «Пожара». Ю. Молок считает поздние переделки иллюстраций откровенной неудачей художника Конаше-



Маршак С. Пожар. Л.: ОГИЗ, 1935. Худ. В. Конашевич



Маршак С. Пожар. М.: Детгиз, 1958. Худ. В. Конашевич

вича, двигавшегося от веселой абстракции и динамичных композиций в ранних версиях к тяжеловесным реалистичным портретам и статичным изображениям[6]. В последнем издании книги с иллюстрациями Конашевича (1952) рассказ разворачивался на фоне современного города. Резюме Ю. Молока: «Подобные изменения, на наш взгляд, ослабляют напряженность и драматизм происшествия, приобретают порой черты голой назидательности, столь не свойственной ее авторам, словом, нарушают сказочный строй детской книжки» (Молок 1961, 103).

Придавал ли Набоков значение оформлению книжной продукции? Судя по его переписке с собственными издателями — несомненно, причем старался не только повлиять на выбор художником сюжета для обложек, но диктовал величину и цвет шрифта, которым должны были быть набраны название произведения и имя автора. Последним оптическим штрихом в схематично набросанной истории набоковского похода против советского мещанства и узурпации

[6] Вместо конки, спешащей на тушение пожара, в издании 1947 года возникло пожарное депо, двухэтажные особняки в 1950-е годы уступили место многоэтажкам, герои стали серьезными и т.д. Ср.: «Дальнейшие искания художника шли по пути все большего сближения с реальностью. В 1930-е годы образ в книжной иллюстрации требовал убедительности живой натуры. И потому Конашевич в тринадцатом издании “Пожара” (1937) прибегнул к свободному рисунку цветными карандашами, рисунку, обладающему качествами живого наброска с натуры. И здесь обнаружились те потери, которые стали очевидны позднее. Книга стала утрачивать свой действенный характер» (Молок 1961, 102).

права на Родину («С каких это пор / понятие власти стало равно / ключевому понятию родины?») станет зыбкое допущение возможности, что

> Покойный мой тезка,
> писавший стихи и в полоску,
> и в клетку,

из стихотворения «О правителях» (1944), он же киноактер и сценарист, чуть ранее явился призраком в образе мужчины в полосатом костюме на суперобложке редчайшего ныне — сохранилось всего лишь несколько копий лондонского издания — перевода романа «Камера обскура» (1936).

Перекраивая наследие:
фигуры и фасоны в детской книге 1950—2000-х годов

А об иллюстрациях нужно было бы отдельную статью.

М. Цветаева. О новой русской детской книге

По охвату эмпирического материала предлагаемые заметки не претендуют на систематическое исследование[1], тем не менее мы постараемся наметить некоторые архетипы в советской детской иллюстрации начиная с периода оттепели[2] и тенденции их последующей адаптации в книге[3] постсоветского периода.

[1] Для подобной работы необходимо было бы провести анализ выпуска детской книгопечатной продукции в каждый отдельный год за избранный отрезок времени, учитывая тиражи, серии, авторов, издательства, регионы (центр/периферия), категории изданий по твердым и мягким обложкам (с подгруппами типа книги-раскраски, книжки-игрушки) и прочие параметры, которые нами в расчет здесь не принимались.

[1] Художественно-эстетические и духовные стереотипы ранней эпохи (1920-е — начало 1930-х годов) были рассмотрены на материале иллюстраций к детским книгам в: Штейнер 2002.

[3] Под детской книгой в данном случае мы подразумеваем издания, предназначенные для детей дошкольного и младшего школьного возраста (от двух до восьми лет).

В центре первого этюда — рассказ Николая Носова, иллюстрации к которому позволяют высветить некоторые подавленные импульсы, характерные для визуального ряда поздней брежневской эпохи. От автора детских бестселлеров мы перейдем к его не менее талантливому, но почти забытому коллеге по цеху — уральскому сказочнику Владимиру Ивановичу Воробьеву (1916—1992). На примере повести этого носовского современника будут рассмотрены отношения советского детского писателя с подцензурной литературой для взрослых[4].

Эволюция образов в детской книге, в частности костюма и предметного мира в книжной графике, интересует нас как показатель смещения культурных ориентиров в литературе новейшего времени. Републикуя и практически не меняя созданный в советскую

[4] Давно было замечено двойственное положение детской литературы при советской власти; с одной стороны, она являлась частью общей пропагандистской системы, но в то же самое время представляла собой одну из наиболее благоприятных сфер для свободного от цензуры творчества (чем воспользовались Хармс, Введенский, Заболоцкий и позднее — Холин и Сапгир), см.: Чудакова 1990. По важному наблюдению И. Кукулина и М. Майофис, имеющему прямое отношение к междисциплинарному аспекту данного исследования, параллельно двойственному развитию детской литературы шло формирование имевших те же особенности детских жанров на радио и телевидении: детские телепередачи 1970—1980-х годов: «В гостях у сказки», «Будильник», «АБВГДейка», радиосериалы «КОАПП» и «Радионяня» (Кукулин, Майофис 2003, 216).

эпоху текст[5], современные издательства, однако, компенсируют устаревшее содержание подновлением визуального ряда. С точки зрения заказчика (издателя, общества и пр.), одна из задач современного иллюстратора — синхронизировать текст и картинку, приблизив ее к понятным и близким юному читателю реалиям. В результате как персонажи, так и окружающие их объекты в иллюстрациях хрестоматийных текстов Михалкова, Маршака, Барто, Чуковского и других зачастую подвергаются модификации. Какой именно и почему, мы и постараемся проанализировать ниже. В четвертом этюде будут рассмотрены несколько узловых героев, переживших оттепельную и застойную эпохи, — в качестве наиболее репрезентативных типажей мы выбрали фигуры Милиционера и Учителя.

Эдипов комплекс, или Этюд об огурцах

Советская литература для детей и юношества могла быть травмирующей, воспроизводя сцены насилия с удивительной аккуратностью и вниманием к дета-

[5] Логика купюр и самовольная редактура классических образцов детской литературы в 1990-е годы отслежена Т.А. Кругляковой в статье «Модификации стихотворений в детской книге и материнском прочтении» (Детский сборник 2003, 181—198).

лям[6]. Даже у такого бесконфликтного писателя, как автор «Незнайки» Николай Носов, в рассказе «Огурцы» (1938), на редкость несмешном, мать предстает в образе едва ли не детоубийцы. Сюжет рассказа прост: двое мальчишек крадут с колхозного поля огурцы, а когда один из шалопаев приносит добычу домой, чтобы отдать матери, та требует, чтобы Котька (герой рассказа) немедленно вернул ворованные овощи обратно. Между ними происходит следующий диалог:

> — Мама, я тебе огурцов принес! — Мама посмотрела, а у него полные карманы огурцов, и за пазухой огурцы лежат, и в руках еще два больших огурца. — Где ты их взял? — говорит мама. — На огороде. — На каком огороде? — Там, у реки, на колхозном. <...> — Постой, постой! Не выгружай! — говорит мама. — Почему? — Сейчас же неси их обратно! — Куда же я их понесу? Они на грядке росли, а я сорвал. Все равно они теперь уже расти не будут. — Ничего, отнесешь и положишь на той же грядке, где сорвал.
>
> (Носов 1982, 4, 6)

Здесь набирает силу мотив странной материнской жестокости, когда та без явных причин вдруг отказывается сопровождать раскаявшегося сына в его поход в поле, несмотря на ночь:

> Мать стала совать огурцы обратно Котьке в карман. Котька плакал и кричал: — Не пойду я! У дедушки ружье. Он

[6] Подборку таких текстов в сопровождении примеров из книжной графики советского периода (большая часть которых относится к периоду 1930—1950-х годов) см. в книге: Етоев 2001.

> выстрелит и убьет меня. — *И пусть убьет!*[7] *Пусть лучше у меня совсем не будет сына, чем будет сын вор.* — Ну, пойдем со мной, мамочка! На дворе темно. Я боюсь. — А брать не боялся? Мама дала Котьке в руки два огурца, которые не поместились в карманах, и вывела его за дверь. — *Или неси огурцы, или совсем уходи из дома, ты мне не сын!* Котька повернулся и медленно-медленно пошел по улице.
>
> (Носов 1982, 8—9)

Сказанное матерью, по мнению одного исследователя, «настолько ужасно, настолько несоразмерно здравому человеческому сознанию, что невольно закрадывается мысль: а не явилось ли здесь читателю новое, специфически советское осознание греха, когда невозможно не только прощение, но и искупление в сколь угодно отдаленной перспективе... Можно сказать, что автор проводит читателя вслед герою вокруг Лобного места» (Ефремов 2003, 379). Больше в рассказе, включая финал, мать не появляется. Дидактический посыл ясен, но материнский образ на данном этапе вытесняется отцовской фигурой старого сторожа (о реальном биологическом отце Котьки не сказано ни слова), который с благодарностью принимает овощи обратно и даже прощает нехватку — съеденный мальчишкой один огурец. Вера в онтологическую принадлежность огурца к породившей его грядке противопоставляется оторванному от своего лона субъекту текста, вынужденному повторно переживать родовую

[7] Здесь и ниже, если не оговорено специально, курсив мой. — *Ю.Л.*

Носов Н. Огурцы. М., 1982. Худ. И. Семенов

травму расставания (с матерью, с домом). Но то, что присутствует в тексте Носова только в латентном виде и принадлежит сфере бессознательного, подчеркивается и выводится на поверхность иллюстратором произведения — И. Семеновым. В книжке, выпущенной в хорошо иллюстрированной дошкольной серии «Мои первые книжки» тиражом два миллиона экземпляров в 1982 году, художник встраивает в конфликт матери с сыном имплицитно наличествующий в их отношениях комплекс насилия.

На картинке, изображающей кульминационный момент ссоры матери и подростка, мальчик обхватывает один огурец рукой, как будто держит половой

член. Второй огурец угрожающе торчит из его напоминающего ширинку кармана и направлен в сторону матери, также наподобие эрегированного фаллоса. Сама мать, красивая молодая женщина спортивного телосложения, нарисована с оголенными руками (одной из них она энергично указывает на дверь) и сексуально заостренным бюстом, миниатюрный размер которого противоречит представлениям о материнстве в кодовой энциклопедии образов советской кормилицы.

В иллюстрациях художника И. Семенова огурец явно замещает символическую отцовскую силу — ранее эта связь уже высвечивалась в литературе для взрослых (у И. Бунина в «Солнечном ударе» (1925): огурцы, которые главный герой видит сначала на рынке, а затем в трактире после бурной ночи, проведенной с таинственной незнакомкой с корабля, подчеркивают крах его маскулинности[8]). В этой дефектной социалистической ячейке физический контакт

[8] Женщина уплывает, поручик остается страдать на берегу. На базаре он соприкасается с нечистотами («зачем-то походил по свежему навозу») — с материальным низом мира в самом его примитивном воплощении (следуя традиции, А. Платонов в рассказе «Река Потудань» отправит своего Никиту Фирсова чистить общественные уборные, чтобы набраться сил для исполнения супружеских обязанностей). «Первый сорт огурчики» эвфемистично подменяют запретные слова; чувствующий себя постаревшим на десять лет, поручик бежит от этой «глупости», потому что любые проявления здоровой силы лишь усугубляют его мучительные переживания. На страх импотенции намекают все те же продукты в ресторане, куда поручик заходит утолить печаль и забыться, — но вместо твердых и крупных они

провинившегося Котьки с матерью подменяется духовным взаимопониманием со сторожем, который репрезентирует другое мужское начало. Колхозный сторож исполняет охранительные функции всего советского строя — роль, в которой он первоначально проваливается, не будучи в состоянии уберечь огурцы от кражи.

Этому недосмотру есть объяснение в сюжетной схеме: недостача нужна для установления позитивных отношений Котьки с матерью. Когда мать отвергает принятие фаллических даров, блудный сын вынужден вернуться к своему противнику, чтобы сдаться ему на милость. С точки зрения канона советской детской прозы его повинная оборачивается, однако, моральной победой: «На душе у него было радостно» (Носов 1982, 16). Ключом к разгадке отчасти служит обложка, где огурцы изображены непропорционально громадными и на них с завистью пялятся мальчишки переходного возраста.

Вчитываем ли мы в картинку проекцию собственного испорченного сознания или на самом деле ма-

предстают теперь в виде сморщенных овощей (Бунин 1956, 92). Набоков, известный насмешник над Фрейдом, поддразнивает намеками любителей психоаналитических штудий в рассказе «Облако, озеро, башня»: жестокие компаньоны эмигранта Василия Ивановича отбирают его «любимый огурец из русской лавки» и выбрасывают в окошко поезда. Как следствие, за неравенство пая Василий Иванович получает укороченную колбаску, а в скабрезной игре ему не достается женщины-партнерши (Набоков 2000, 586).

териал на иллюстрациях оставляет место для интерпретации — вопрос спорный и относится, вероятно, к проблематике психологической перцепции. Очевидно, что картинки к рассказу Носова не осознавались как сексуально вызывающие ни читателем, ни редсоветом, ни комитетом по дошкольному образованию при издательстве, утвердившем данные иллюстрации. Но нельзя ли при этом предположить злорадный умысел или намеренное издевательство над инстанциями цензуры со стороны самого автора иллюстраций? Достаточно убедиться в легитимности поставленного нами вопроса, взглянув внимательнее на другие работы этого же художника, выполненные для старшей возрастной категории, но все в том же пародийном ключе. В карикатуре для журнала «Крокодил», судя по всему, выполненной почти одновременно с иллюстрациями к рассказу, напечатанному в серии «Мои первые книжки», Семенов воссоздает уже знакомую сцену конфликта между сыном и матерью.

Прагматический смысл этой карикатуры с точки зрения власти однозначен: художник высмеивает стиляг-тунеядцев, которые висят на маменькиной шее. Испорченный западной фарцой и развратной идеологией (на дальнем плане мы видим радиоприемник с вытащенной до упора антенной), сын предъявляет теперь необоснованные претензии матери-труженице, изображенной на фоне проема типичной совет-

«Наслаждающийся» мальчик. *Носов Н.* Огурцы. М., 1982. Худ. И. Семенов

ской кухни. Но присмотримся теперь к антуражу и к позам героев на этой картинке для взрослых (как и всякая карикатура, она выполнена в нарочито «детской», прямолинейно гиперболизированной манере): фактически художник предлагает нам инвариант ссоры — выросшего Котьку и постаревшую мать, с той разницей, что теперь повзрослевший сын размахивает руками перед лицом матери и именно она сейчас, а не он, смотрит в ответ непонимающим взглядом. Руки матери сложены на рисунке из «Крокодила» в замок и как бы защищают низ живота. На джинсах

верзилы пришит лейбл Lee[9], на журнальном столике стоит бутылка мартини, на стене висят иностранные плакаты: один рекламирует пепси-колу, на другом улыбающаяся гламурная девица в бикини призывает выпить. Если поместить иллюстрации к безобидному рассказу в такой более широкий контекст, то интенции художника Семенова станут куда более спорными, а степень его осведомленности в подростковой психологии — гораздо глубже. Все еще можно, конечно, допустить комический образчик оговорки из области подсознательного — институционный сбой, когда закрытая брежневская система, неспособная к саморефлексии, не отдает себе отчета в подрывном,

[9] В 1985 году «Литературная газета» посвятила школьному диспуту о «фирменных» вещах спецматериал, в котором особое значение придавалось объяснению значения слова «лейбл» (от англ. label). В 1970-е годы цена американских джинсов на черном рынке колебалась между 100 и 180 рублями, в то время как брюки советского покроя или польские джинсы Odra стоили около двадцати (для сравнения: средняя зарплата составляла в то время 140 руб., студенческая стипендия — 40—70 руб.). См.: Yurchak 2006, 196. В советской карикатуре существовал отдельный жанр, высмеивавший бездумное увлечение вещизмом со стороны некоторых несознательных молодых людей. На рисунке Б. Старикова 1973 года (Крокодил 1974, 9) изображены два длинноволосых подростка с гитарами и в брюках клеш, у одного из которых к ягодицам пришит кусок материи с надписью по-английски: «Cowboy». Сопроводительная надпись: «И где ты такую заплатку оторвал?!» На рисунке Е. Горохова импортная мода доводит до истерики молодую девицу, топающую голыми ногами по полу и выкрикивающую сквозь поток слез ультиматум матери: «Или джинсы “Супер Райфл”, или объявляю голодовку...» (Крокодил 1978, 4). Эти иллюстрации, включая воспроизведенную в данной главе, см. в издании: Yurchak 2006, 198—200.

«И зачем ты меня, мать, на свет родила, если на жизнь денег не даешь?». Крокодил. 1981. № 13. С. 5. Худ. И. Семенов

провокационном характере собственной продукции — чего не скажешь, правда, о представителях процветающей в те же годы советской контркультуры[10].

[10] В том же самом 1982 году в песне «Алюминиевые огурцы», написанной по следам осенних сельскохозяйственных работ, Виктор Цой пел загадочные строки (в которых угадывается сленговое «кинуть палку» для обозначения случайного полового акта): «Здравствуйте, девочки, / Здравствуйте, мальчики, / Смотрите на меня в окно / И мне кидайте свои пальчики, да-а / Ведь я // Сажаю алюминиевые огурцы, а-а / На брезентовом поле» (альбом «45»). Агрокультурная метафора рождения-прокреации-урожая возникает чуть позже в переломное для страны время у группы «Наутилус Помпилиус» в песне «Хлоп-хлоп», также обращенной к перестроечной молодежи: «Обращайтесь, гири, в камни, / Камни, обращайтесь в стены. / Стены ограждают поле, / В поле зреет урожай. // Здесь выращивают денно, / А гороховые зерна / Собирают зерна вместе, / Можно брать и можно есть их. / Хвать — летит над полем семя. / Здравствуй, нынешнее племя. / Хлоп — стучит горох об стену, / Оп — мы вырастили смену» (альбом «Разлука», 1986).

Похороны поэзии. Ничевоки, ветрогоны и советские хиппи

Малютка, шлем нося, просил...
А. Мерзляков. Велизарий. 1806

Книги детского писателя Владимира Ивановича Воробьева[11] пользовались огромной популярностью в Перми во второй половине XX века, на них выросло несколько поколений детей в этом городе-миллионере[12]. Воробьева-сказочника можно считать исключи-

[11] Родился в Самаре в 1916 году, учился в Пятигорском медицинском институте, который не окончил из-за тяжелой болезни. Работал лаборантом на Пятигорской туляремийной станции. В 1943 году добровольцем ушел на фронт, был рядовым солдатом-артиллеристом. Демобилизовался после получения ранения. За мужество, проявленное в боях, награжден орденами Красной Звезды и Отечественной войны II степени, шестью медалями. В 1949 году переехал в Пермь. Работал на строительстве Камской ГЭС, преподавал в школе, был инспектором и методистом областного управления культуры, внештатным корреспондентом областного радио и газеты «Звезда». В 1949 году напечатан его первый рассказ, а в 1955 году вышел первый сборник рассказов для детей. В 1963 году В.И. Воробьев был принят в Союз писателей СССР. Умер В.И. Воробьев в 1992 году. См.: Писатели Пермской области 1985: 35—37; а также автобиографию и материалы в личном деле писателя в Государственном архиве Пермской области (ГАПО 1735).

[12] См. информацию о праздновании юбилея писателя на официальном сайте телерадиокомпании «Урал-Информ ТВ» (29.03.2006): «Седьмого марта пермскому писателю Владимиру Ивановичу Воробьеву исполнилось бы 90 лет. Отметить это

тельно локальным литературным феноменом — статус и слава его так и не распространились за пределами города и области, хотя отдельные произведения даже переводились на иностранные языки[13]. В то же время в силу именно своей удаленности от центра и по определению, «провинциальности», писателю удалось безнаказанно поэкспериментировать с материалом, которого признанные столичные авторы старались избегать.

В этой связи внимание специалиста-филолога привлекает наиболее известная сказка Владимира Воробьева — «Капризка», впервые напечатанная Пермским книжным издательством в 1960 году. Впоследствии эта история превратилась в большую и увлекательную повесть под названием «Капризка — вождь ничевоков», пережившую за четверть века после своей первой публикации десяток переизданий, исчислявшихся сотнями тысяч экземпляров. Драматической переработке книга подверглась между вторым (Пермь: Кн. изд-во, 1964. 31 с., ил.) и третьим изда-

событие решили сотрудники областного краеведческого музея. Они объявили конкурс в 3 номинациях: лучшая инсценировка сказки “Капризка”, лучшая иллюстрация и лучшая сказка собственного сочинения. От школ и детских домов было представлено 570 работ. Приз за самое активное участие получила гимназия № 6. Самым интересным детским сочинением жюри признало сказку в стихах».

Цит. по: www.uitv.ru/index.cfm?page=40&new=5002&rn=3.

[13] Перевод сказки «Капризка — вождь ничевоков» печатался за рубежом — в ГДР и Чехословакии.

ниями (то же, 1968. 118 с., ил.), когда она увеличилась в объеме почти на две трети. Именно на данной стадии сказка приобрела актуальный и, на наш взгляд, провокационный (хотя и не враждебный) по отношению к господствующей в советской детской литературе идеологической доктрине характер. В частности, есть некоторые основания полагать, что в творчестве детского писателя причудливо преломился интерес к реалиям литературного быта 1920-х годов (деятельность забытой поэтической группы «Ничевоки») и к только что опубликованной за границей повести Булгакова «Собачье сердце».

Вот вкратце сюжет повести Воробьева: в советском городе Простореченске объявляется маленький человечек ростом с кошку по прозвищу Капризка. Вредное создание заводит знакомство с мальчиком Павликом и девочкой Наташей, подзадоривая их на совершение всяких пакостей (от отказа умываться и говорения грубостей бабушке до поливания шлангом прохожих и обмазывания черной краской свежевыкрашенных белым лавочек). В отличие от добродушного Карлсона[14], шалости Капризки довольно обид-

[14] Пер. на русский язык — 1957 г.; заключительная часть трилогии шведской писательницы вышла в 1968 году. Некоторые педагоги и родители отнеслись к проделкам Карлсона вполне серьезно, опасаясь, что дети перестанут доверять традиционным няням; в результате некоторые североамериканские школы и библиотеки в свое время даже исключали книгу Астрид Линдгрен из своих коллекций. О рецепции книги и формировании культурной мифологии персонажа в СССР см.: Майофис 2008, 241—275.

ные и нацелены на подрыв существующего порядка вещей. По характеру и литературной генеалогии внезапно появляющийся и так же неожиданно исчезающий Капризка — типичный «недотыкомка». Девиз его: «Мне что? Ничего! Хочу не хочу — делаю что хочу». Не случайно главным антагонистом в противостоянии с Капризкой выступает простореченский милиционер, сержант Иванов. Едва узнав о появлении сказочного террориста, он успокаивает обеспокоенных граждан и докладывает в милицию по рации: «Внимание! Внимание! Чрезвычайное происшествие! В нашем городе опять появился Капризка!» (Воробьев 1979, 11). Капризке удается выманить Павлика и Наташу за город, где он знакомит ребят с *ничевоками* — волосатыми детинами, убежавшими из родительских домов и живущими теперь в пещере наподобие анархистской общины: «Это были странные люди. Нестриженые, нечесаные, неумытые. Трудно было понять, кто старый, кто молодой. Одеты они во что попало. Один в женской кофте. Другой носил пришитые к трусикам рукава. У самого лохматого ничевока на правой ноге был мужской ботинок, на левой — дамская туфля. Один ничевок был совсем без ничего» (Воробьев 1979, 39). В борьбе против разлагающего влияния Капризки на подрастающее поколение Простореченска милиции помогают говорящие цирковой пес Бимбо и Кот в сапогах. Как и положено воспитательному произведению, в финале антиге-

рои-ничевоки перевоспитываются, а Капризка сбегает в другую сказку.

Громилы Воробьева представляют собой явную переделку «ветрогонов» из романа «Незнайка в Солнечном городе» (1958), с которым повесть Воробьева имеет много общих черт[15]. Кроме того, ветрогоны-ничевоки были, по-видимому, вдохновлены революционными призывами подлинно существовавших ничевоков, которые сплотились в начале 1920 года в Москве, а их кружок в августе того же года оформился в виде литературной группы при Союзе поэтов в Ростове-на-Дону. Ничевоки вели активную деятельность около двух лет, на первых порах подражая европейским дадаистам. За время своей недолгой творческой жизни российские ничевоки издали два альманаха — «Вам» (Ранов, Рок, Сухаребский 1920) и «Собачий ящик» (Собачий ящик 1921)[16]. В объединение входили Рюрик Рок, Лазарь Сухаребский, Аэций Ранов, Сергей Садиков, Елена Николаева, Сусанна Мар, Олег Эрберг, Борис Земенков и Мовсес Агабабов. Оценивая состояние литературы в «Декрете о ничевоко-поэзии», группа признавала жизненным направлением творчества лишь имажинизм. Официальная

[15] Включая прямые заимствования: например, ничевоки и ветрогоны поливали прохожих холодной водой из шланга. Ср.: «Необходимо отметить, что случаи обливания холодной водой прохожих являются дикими, несообразными выходками, которые уже давно не наблюдались в нашем городе» (Носов 1990, 295).

[16] См. также: От Рюрика Рока чтение 1921; Рок 1923.

Воробьев В. «Капризка — вождь ничевоков» и другие сказки. Пермь, 1970. Худ. С. Можаева

критика ничевоков не признала, вменив им в вину «отделение искусства от государства» и выдвижение творческого бюро «в качестве аппарата по руководству искусством» (Литературная энциклопедия 1934: стб. 108)[17]. Действительно, в манифесте смутьяны от поэзии заявляли:

В поэзии ничего нет; только — Ничевоки.
Жизнь идет к осуществлению наших лозунгов:
Ничего не пишите!
Ничего не читайте!
Ничего не говорите!
Ничего не печатайте!

Можно лишь строить предположения, каким образом и зачем понадобилось лояльному (скорее всего) писателю-фронтовику Воробьеву извлекать из нафталина прошлого совершенно забытую к 1970-м годам группировку[18]. У нас нет никаких свидетельств —

[17] Там же: «Н. выявили себя откровенно буржуазной, враждебной революции, пролетарской диктатуре группировкой, оспаривавшей принципы культурного строительства пролетариата» (Литературная энциклопедия 1934: стб. 108).

[18] Из списка ничевоков в литературе остались имена Бориса Земенкова, ставшего позднее известным исследователем истории московской культуры XIX — начала XX века, и Сусанны Мар (настоящая фамилия — Чалхушьян), создавшей ряд поэтических переводов с английского, польского и других языков. О Р. Роке (псевд. Рюрика Юрьевича Геринга, 1898—1930-е?) известно, что он после 1921 года эмигрировал в Западную Европу. Другие умерли к середине 1960-х годов (О. Эрберг — в 1956-м, Б. Земенков — в 1963-м, С. Маар — в 1965-м), и только Л. Сухаребский, впоследствии ставший доктором медицинских наук, в 1980-е годы руководил Общественным институтом ювенологии в Москве при Центральном доме медицинских работников.

из достоверных же фактов известно только то, что один из бывших ничевоков, Аэций Ранов (он же — Александр Исаакович Ранов), с конца 1920-х годов переехал жить в Пермь, где, по данным наиболее информативной на сегодняшний день публикации о ничевоках, занялся врачебной практикой (Никитаев 1992, 59—64)[19]. Был ли непосредственный контакт между двумя пермяками — предположение из области догадок. Несомненно лишь то, что, даже если пути непосредственного участника Творчничбюро Ранова и Воробьева не пересеклись, литературное творчество последнего свидетельствует в пользу его осведомленности о деятельности российских ничевоков, которые могли привлечь его не только броским названием, но и собственно литературными прокламациями.

Другим репрессированным подтекстом сказки Воробьева нам кажется повесть «Собачье сердце» М. Булгакова. Скрытым и почти неизученным аспектом послевоенной советской детской литературы, по справедливому наблюдению Ильи Кукулина, является использование в идеологических целях сюжетов, первоначально имевших совершенно иной генезис и иную семантику. Часто при этом первоначальная семантика сюжета оказывается важнее идеологических

[19] В статье Никитаева указываются также две книги, написанные впоследствии врачом Рановым: Ранов 1930; Ранов 1968. Обитали ли Рановы на Урале на протяжении всей своей жизни — непонятно. Период их жизни с 1926 по 1928 год в Перми описывается в кн.: Левин 1991, 321—324.

мотивов, которые «вступают с сюжетом в своего рода паразитические отношения» (Кукулин 2005, 246). Первая публикация «Собачьего сердца» в 1968 году за рубежом в эмигрантской периодике[20] совпадает со временем существенной переработки и расширения сказки Воробьевым. Каким именно образом Воробьев мог ознакомиться с текстом, пока остается невыясненным, но эту возможность исключать нельзя — будучи журналистом, ветераном и влиятельным в местной писательской среде автором, он вполне мог иметь доступ к журналу совершенно легальным способом, то есть через спецхран или по знакомству с обладателями копии из компетентных органов.

Булгаковская тень мелькает на страницах «Капризки» несколько раз. К «семантическим минам»[21], подрывающим структуру повествования «Капризки», относится, например, превращение дворовой собаки Кутьки в благородного пса Бимбо. Превращение происходит благодаря старому артисту, выучившему собаку говорить по-человечески (схема Шарик — Полиграф Полиграфович), и теперь ее возят по городам, рекламируя как «чудо педагогики». Но вот пес попадает под дурное влияние вождя ничевоков Капризки,

[20] Студент. Лондон, 1968. № 9—10; Грани. Франкфурт, 1968. № 69; *Булгаков М.* Собачье сердце. Лондон, 1968. Впервые в СССР: Знамя. 1987. № 6.

[21] Термин, используемый применительно к близкому чтению романов о Незнайке (Кукулин 2005, 241).

который убеждает его, что смешнее говорить слова наоборот: «И Бимбо попробовал. Он стал говорить слова наоборот. Вместо МАМА получалось АМАМ. *Вместо РЫБА выходило АБЫР*. А из ЗДРАСТЕ какое-то ЕТСАРДЗ» (Воробьев 1979, 16). Это не единственная прямая цитата из повести — в данном примере из журнала доктора Борменталя, где ассистент профессора отмечает стадии прогресса в очеловечивании Шарика: «Счастливо лает “абыр”, повторяя это слово громко и как бы радостно» (Булгаков 1983: 160). *«До чего паршивый!»* — восклицает Зина (Булгаков 1983, 127), тогда как Капризка дразнит Бимбо (как будто он читал «Собачье сердце» или «Двенадцать» Блока): «Эх ты, знаменитый, а в ошейнике ходишь. *Как пес паршивый*» (Воробьев 1979, 16). Находим у Воробьева и требование Шарикова прописать его в московской квартире Преображенского. Капризка подзадоривает Бимбо, как Швондер Шарикова: «Несправедливо получается. <...> Циркач твой в кровати спит. А ты на полу, будто простая собака. Он ест за столом, из тарелки. А ты из плошки, в углу» (Воробьев 1979, 16—17).

Советы ничевока к добру не приводят. Однажды Бимбо поел из тарелки хозяина, потом лег в его постель. После того как старый циркач наказал Бимбо, Капризка подговаривает пса убежать из гостеприимного дома. Бимбо без благодетеля опускается и голодный бродит по улицам, но главная беда — он забывает все слова и становится «обыкновенной собакой».

Несмотря на то что он очень хочет снова научиться говорить и даже возвращается в цирк, публика теперь смеется над ним. Короче говоря, заносчивый пес повторяет судьбу Шарикова, который также в конце своего получеловеческого существования, после операции по обратному превращению в пса, некоторое время ходит еще «*как ученый циркач*, на задних лапах» (Булгаков 1983: 208). Подобная переработка сюжетной линии из «Собачьего сердца» отнюдь не свидетельствует об антисоветской направленности сатиры Воробьева, но использование им неожиданных на первый взгляд литературных ресурсов в произведении, принадлежащем безопасному жанру детской сказки, говорит о том, что, несмотря на свою литературную осведомленность, автор был человеком предусмотрительным и осторожным. История пса Бимбо примыкает к солидному каниническому (*canine*) топосу в литературе (шире — к големо-франкенштейновской линии; см.: Ziolkowski 1983, 86—122). То, что такая субверсия не была чем-то из ряда вон выходящим в детской литературе времен поздней оттепели, подтверждается обилием подтекстов в трилогии Николая Носова, восходящих к разным, зачастую довольно непредсказуемым источникам — от Гоголя до Леонида Андреева[22].

[22] К уже упомянутой статье Кукулина добавим изучение цитатного слоя романа в работе: Загидуллина 2005.

Приключения Бимбо являются периферийным сюжетом по отношению к основной канве повествования, истинным же конфликтом остается война «хороших детей» и «плохих ничевоков». Вторая часть эпопеи про Незнайку, вышедшая в свет в 1958 году, представляет собой, по предположению И. Кукулина, аллегорическое описание светлого коммунистического будущего и борьбы со стилягами. Вина последних в том, что они отвлекают граждан от нормальной жизни и работы, преклоняясь перед чуждыми ценностями. «Капризка» Воробьева и «Незнайка в Солнечном городе» Носова конструируют некую модель общественного устройства с элементами пародии на западную контркультуру — с той разницей, что, в отличие от гипотетической для конца 1950-х годов ситуации, Воробьев откликается на осмеиваемую в советских газетах молодежную революцию в капиталистических странах[23].

Отношение Носова и Воробьева к проявлениям западной контркультуры (акционного искусства, нового джаза, додекафонической музыки) не могло быть

[23] Важно сказать, что сам автор «Капризки» отнюдь не принадлежал к культурной элите, по крайней мере в начале своей творческой биографии. Перед тем как окончательно посвятить себя литературному труду в 1957 году, Воробьев перепробовал множество профессий: после войны он работал электриком, трафаретчиком на фабрике, ночным сторожем, внештатным корреспондентом пятигорской радиоредакции, рабочим в пермской лаборатории стройматериалов и, наконец, механиком холодильных установок в магазине «Гастроном» (ГАПО 1735).

иначе как негативным, но за этой идеологически обусловленной позицией одновременно распознается искренний человеческий и художественный интерес. Сегодня приходится напоминать, что и культурный истеблишмент на самом Западе отнесся к возмутителям общественного спокойствия более чем прохладно[24]. В главной статье летнего номера журнала *Time*, озаглавленной «Хиппи: философия субкультуры», подытоживались основные коды едва оформившегося движения: «Делай, что тебе вздумается, где тебе этого хочется и когда тебе это взбредет в голову. Бросай учебу. Покидай общество, в котором ты вырос. Оставляй его навсегда. Покажи мир фантазий каждому хорошему человеку, попадающемуся тебе на пути. Заводи их, открывай им глаза, если и не на наркотики, то просто на красоту, любовь, искренность и веселье»[25]. Внешний облик хиппи (парней и девушек) характеризовался длинными волосами, часто пышно зачесанными в стиле афро. Необычный стиль одежды в качестве основного полифонического принципа

[24] О движении хиппи см.: Neville 1970; McCleary 2002. В СССР ответственные за идеологическое воспитание работники также довольно пристально следили за развитием молодежных движений на Западе; плодом этого анализа стал выход пропагандистско-обличительного издания в серии «Ровесник» (160 с., ил.), в котором обсуждались в том числе и современные хиппи: Чаковский 1970.

[25] В оригинале: «Do your own thing, wherever you have to do it and whenever you want. Drop out. Leave society as you have known it. Leave it utterly. Blow the mind of every straight person you can reach. Turn them on, if not to drugs, then to beauty, love, honesty, fun» (The Hippies 1967).

сочетал предметы несовместимых ядовитых цветов: брюки клеш, длинные юбки, просторные блузы, сандалии, бусы для обоих полов, головные повязки — банданы[26]. Большинство аксессуаров для своего гардероба хиппи производили сами, выражая тем самым протест против западного консюмеризма. Хотя использование наркотиков приветствовалось, обычно оно ограничивалось сравнительно легкими психоделическими галлюциногенами (особенно популярным был ЛСД). Хиппи проповедовали нудизм и свободную любовь вне брака, романтизм сочетали с трансценденталистской философией, что отчасти нашло отражение в их музыке, живописи и литературе. Представление советского человека о хиппи суммирует сцена покупки галстука ничевоком в галантерейном магазине Простореченска:

> Возле прилавка стоял здоровенный детина с бородой. Его мама покупала ему галстук. А бородатый детина капризничал.
>
> — Не хочу коричневый! И черный не хочу-у-у! — гудел он басом.
>
> — А какого цвета вы хотите? — спрашивал его продавец.
>
> — Хочу сербурмалиновый.
>
> — Нету, — уверял его продавец. — Нету сербурмалиновых. Не бывает таких!

[26] Стилю хиппи в одежде была посвящена специальная выставка под названием «Перевороты в моде: политика стиля» (*Revolutionizing Fashion: The Politics of Style*), организованная музеем университета штата Кент, 12 апреля — 17 сентября, 2000. См. сайт выставки: dept. kent.edu/museum/exhibit/70s/jeans.html.

Воробьев В. Капризка. Пермь, 1979. Худ. С. Можаева

— Тогда с обезьяной!

Тут за ничевока вступилась его мама. Это была маленькая худенькая женщина.

— Ребенок хочет! Понимаете? Пожалуйста! — просительно сказала она.

— Пожалуйста... Но не понимаю! — ответил продавец. — Такой большой дядя, а капризничает.

Мама ничевока смутилась.

— Мы берем вот этот, с лягушечками, — сказала она. И отправилась в кассу платить за покупку» [27].

[27] После оплаты в кассе мама ничевока дает сыну Петеньке галстук и ласково просит его идти домой. Заключительным аккордом сцены у Воробьева следует удивительно непедагогичный текст: «— На пиво дай! — буркнул ничевок. — Пожалуйста, — тихо проговорила его мама и поспешно открыла сумочку. — Как быстро растут дети, — вздохнула она. — Вот уже и на пиво надо...» (Воробьев 1979, 64).

Примечательно, что конструирование отрицательного образа происходит за счет фокусировки на туалете героя. Распространение общественной язвы, таким образом, ставится в прямую зависимость от внешнего антуража ее переносчиков. В 21-й главе романа Носова, озаглавленной «Незнайка и его спутники совершают экскурсию на одежную фабрику», гости Солнечного города знакомятся с утопической многоэтажной швейной мастерской. Носов чрезвычайно подробно останавливается на описании самого производственного процесса — от изготовления нити до упаковки готовых рубашек в коробки: «Поднявшись еще этажом выше, путешественники увидели, что там изготовлялись брюки разных фасонов и размеров. Четвертый, пятый и шестой этажи были заняты производством различных платьев, юбок, блузок, кофточек. Здесь поступающие из ткацких станков ткани протискивались между так называемыми печатными валиками, благодаря чему на них появлялись разные клеточки, крапинки, полосочки, цветочки и вообще всевозможные рисунки. На седьмом этаже изготовлялись гетры, чулки, носки, галстуки, бантики, ленточки, шнурки, пояса и тому подобная мелочь и носовые платки, на восьмом — всевозможные головные уборы, а на девятом — обувь. Здесь были в ходу валяльные, фетровые, а также толстонитяные, многослойные и прессованные ткани, из которых в Солнечном городе любили делать ботинки» (Носов 1990,

257). Наличие модной одежды и возможности свободного товарообмена в условиях рынка коротышек — один из важнейших факторов существования этого посткампанелловского *La città del Sole*.

Идея же собственно чудо-мастерской восходит, конечно, к коммунистической фабричной модели Н.Г. Чернышевского. В мастерской Солнечного города, так же как и в швейном цеху Веры Павловны, работают исключительно существа женского пола с соответствующими именами: Ниточка, Шпилечка, Пуговка, Иголочка. Подобно мастерской в романе «Что делать?», данный проект пользуется чрезвычайным успехом, который основан в первую очередь на точном анализе динамики спроса-предложения и энтузиазме работниц («...Мы вовсе не подчиняемся моде. Наоборот, мода подчиняется нам, так как мы сами создаем новые модные образцы одежды. А поскольку мы сами создаем моду, то она ничего не может с нами поделать, и дела наши идут успешно» (Носов 1990, 259). Лишь иногда швейное производство маленьких человечков лихорадит. А случается это, когда к ним «приезжает какой-нибудь путешественник из другого города. Увидев на нем не совсем обычный костюм или какую-нибудь необычную шляпу, наши жители начинают воображать, что появилась новая мода, и бросаются за этими костюмами или шляпами в магазины. Но поскольку в магазинах ничего этого нет, то нам приходится в спешном порядке готовить новую

продукцию, а это вовсе не просто, так как необходимо сделать новые образцы материи, новые выкройки, новые штампы и печатные валики. Публика ждать не любит, и нам приходится делать все это в спешке» (Носов 1990, 260). В сатире на советский дефицит и замедленную реакцию централизованной экономики на веяния моды предлагается своеобразное решение проблемы: «Как с этой лихорадкой бороться?.. Очень просто. Мы держим связь с магазинами. Из магазинов нам сообщают о каждом новом требовании коротышек. Вчера, например, нам сообщили, что уже несколько коротышек приходили за желтыми брюками. Отсюда мы делаем вывод, что к нам в город приехал кто-то в желтых брюках...» (Носов 1990, 260). Подход этот, впрочем, не совсем оригинален, потому что был ранее апробирован тем же Чернышевским: у Веры Павловны «свое агентство продажи готовых вещей, работанных во время, не занятое заказами, — отдельного магазина она еще не могла иметь, но вошла в сделку с одною из лавок Гостиного Двора, завела маленькую лавочку в Толкучем рынке» (Чернышевский 1984, 192). «Ремейк» хрестоматийного эпизода из романа Чернышевского (глумиться над которым до сих пор решался только эмигрант Набоков) необходимо рассматривать в свете всей учительной литературы соцреалистического канона, имея при этом в виду, что роман разночинца входил в число подтекстов, интуитивно или сознательно опознаваемых советским школьником.

Рассказывая историю мастерской Веры Павловны, Чернышевский всячески подчеркивает, что девушки являлись не просто хорошими швеями, но были прямо заинтересованы в успехе работы и поэтому мастерская не теряла заказчиков. Постоянное слежение за модой, высокое качество продукции и внимание к клиентуре отличает и женский коллектив коротышек на одежной фабрике. По словам Иголочки, бичом малышей «является не что иное, как мода, [и] никто не хочет ходить все время в одном и том же платье, а норовит каждый раз надевать на себя *что-нибудь новое, оригинальное*. Платья носят *то длинные, то короткие, то узкие, то широкие*, то со складками, то с оборочками, то в клеточку, то в полосочку, то с горошинами, то с зигзагами, то с ягодками, то с цветочками» (Носов 1990: 258).

В описании переменчивой моды легко угадываются оттепельные настроения. Обеспокоенный влиянием вредоносных тенденций на хрупкое самосознание советского ребенка, Носов авансом выдает порцию желчи по поводу Запада. Нельзя, правда, утверждать, что советскому ребенку удалось этого влияния счастливо избежать. Разумеется, обыкновенный школьник не знал ни о существовании энергичной общины хиппи в Лос-Анджелесе, из недр которой вышли музыканты группы The Doors, не мог он слышать и об улице Сансет Стрип (Sunset Strip), обслуживавшей хиппи своими барами и знаменитыми рок-клубами «Виски-

Воробьев В. Капризка. Пермь, 1979. Худ. С. Можаева

гоу-гоу» (Whisky A Go-Go) и «Трубадур» (Troubadour). Но надо полагать, что имя и одеяние главного героя советской рок-оперы для детей «Бременские музыканты» (1969; «По следам бременских музыкантов», 1973) обязаны калифорнийскому культовому заведению в гораздо большей степени, нежели средневековым менестрелям.

В деле распространения актуальной информации среди детей и юношества писатели вроде Носова и Воробьева оказали официальной литературе своего рода медвежью услугу. Не вдаваясь в подробности бытописания богемного стиля жизни битников и хиппи (сочувствие левым, критика ценностей среднего класса, протест против вьетнамской войны и институций власти, объединение в коммуны, практика восточных религий, свободная любовь и пр.), они нарисовали довольно адекватную и, главное, живую картинку: «В городе ничевоки сразу стали вести себя возмутительно. Они ничего не делали, по-прежнему ничему не учились, а только шлялись по улицам и громко хохотали. Одевались ничевоки странно: *брюки с раструбами, в кружевах, пиджачки кургузые, рубашки размалеванные. На галстуках нарисованы обезьяны и разноцветные лягушки. И везде-везде нашиты колокольчики*. Идет ничевок — звенят колокольчики. Ничевок радуется. И *волосы носили длинные* — сколько вырастут» (Воробьев 1979, 62). Кружева и колокольчики восходят к антуражу так называемых «детей

цветов» (flower children) — еще одно прозвище хиппи, украшавших себя цветами и раздававших букеты прохожим. В 1967 году знаменитые песенные строки «Если ты направляешься в Сан-Франциско, не забудь прицепить цветок в волосы»[28] вдохновили тысячи молодых людей влиться в движение хиппи (по данным полиции, со всего мира зимой в город стеклось 75 000—100 000 хиппи).

Несмотря на кажущиеся проявления пацифизма, движение хиппи даже на Западе ассоциировалось с наркотиками, дисгармонией, насилием[29] и деградацией музыкальных вкусов[30]. И все же падение нравствен-

[28] «If you're going to San Francisco, be sure to wear some flowers in your hair» в исполнении Скота Маккензи (Scott McKenzie) на альбоме «Сан-Франциско» (1967).

[29] Пиком развития контркультуры стал состоявшийся в августе 1969 года фестиваль музыки и искусств в Вудстоке (шт. Нью-Йорк), когда около полумиллиона человек собрались послушать выдающихся музыкантов своего времени, среди них Дженис Джоплин и Джимми Хендрикс, группы The Grateful Dead, The Who, Jefferson Airplane. Трагически закончился фестиваль, состоявшийся в декабре того же года в калифорнийском городке Алтамон. Во время выступления группы The Rolling Stones охранники застрелили восемнадцатилетнюю поклонницу группы, размахивавшую перед сценой пистолетом; еще четверо зрителей оказались затоптаны насмерть.

[30] Соответственно, и в музыке ничевоков доминирует атональный трезвон: «А если увидят ничевоки музыкантов, сейчас же похватают свистульки, сковородки, тазы — и ну турчать, грохотать, греметь! Тоже будто у них оркестр» (Воробьев 1979, 39). У Носова коротышки из какофонического оркестра «Ветрофон» играют на консервных банках и сковородах, пищат, визжат, хрюкают, мяукают и квакают: «Этот замысел удалось

ных устоев молодежи представляло лишь часть той комплексной проблемы, которую добросовестно пытались очертить советские детские писатели в 1960-е годы. Один из главных конфликтов Незнайки и ничевоков с обществом происходит в области словесно-визуального искусства и кроется в их авангардной попытке пересмотра основ живописи и поэзии. Другими словами, разлад коротышек с Незнайкой и простореченцев с ничевоками — концептуальный, поскольку он имитирует столкновение высокой и низкой культур. Незнайка, как представитель контркультуры, не укладывается в рамки конвенциональной системы, в которой, согласно теории поэта Цветика, поэзией могут называться только зарифмованные строчки. Носовский Незнайка и воробьевские ничевоки (украшающие стены своих пещер граффити на деформированном с точки зрения принятой языковой нормы русском языке) предлагают, со своей стороны, авангардную редукцию смысла в традициях Крученых и Хлебникова. Недаром и Незнайка, и Капризка (вслед за булгаковским Шариком) помешаны на языковой инверсии (в терминологии русских футуристов — «перевертнях»). Версификаторские опыты Незнайки уже

выполнить нескольким ветрогонам, которые пробрались в концертный зал и при большом стечении публики принялись давать концерт на расстроенных и испорченных музыкальных инструментах. Это была такая дикая музыка, что никакое ухо не могло выдержать; но ветрогоны распустили слух, что это самая модная теперь музыка и называется она какофония...» (Носов 1990, 302—303).

становились предметом специального анализа Т. Ковалевой, отметившей среди прочего и близость образчиков его стихов («Икете пикете цокото мэ!») к заумной поэзии Велимира Хлебникова (Ковалева 2005, 226, 236). Интересно, что на связь Хлебникова с детским фольклором указывал еще Чуковский, засвидетельствовавший, что в свое время он записал для Хлебникова «множество детских заумных стихов» (Чуковский 1966, 308).

Разумеется, приметами воробьевских ничевоков являются не только идиосинкразические поэтические особенности футуристского стиля[31]. Неотъемлемым атрибутом их становится само публичное поведение, напоминающее о шумных скандалах и эпатаже предшественников. Желтая кофта футуристов переживает в «Капризке» показательную метаморфозу: «Капризка подбежал к мешкам. Он нашел разорванный, из которого сыпался мел, и хорошенько вывозил в нем *красный свитер* Павлика. — Надевай, — смеясь, сказал Капризка. — Да скажи мне спасибо. *Теперь он у тебя белый!*» Б.М. Гаспаров, исследуя аллюзии на Маяковского в «Мойдодыре» Чуковского, указал на наличие важного полемического слоя в этой детской поэме, в частности одну постоянно педалируемую сторону образа футуристов у Чуковского — их инфан-

[31] Или образцы зауми вполне в джойсовском вкусе — когда на вопрос кота к вождю ничевоков, как его зовут, тот отрекомендовывается — «Капризоплачьнадоедоплюйкин» (Воробьев 1979, 32).

тилизм и детскую незатронутость культурой (Гаспаров 1992, 308). Многие черты облика неряшливого мальчика в начале «Мойдодыра» лукаво отсылают к собирательному портрету футуриста, каким он предстает в критике Чуковского и в писаниях самих кубофутуристов. Замазанное лицо ребенка-футуриста («плохого ребенка»), по предположению Гаспарова, соответствует обычаю футуристов появляться на публике с размалеванными лицами, с нарисованными на лбу и на щеках пятнами, тогда как перепачканная ночная рубаха напоминает экзотический маскарад в модусе повествования для детей (желтая кофта Маяковского, галстук, надеваемый на голую шею, упоминаемая Лившицем блуза, перешитая из сутаны священника). В своем манифесте «Пощечина общественному вкусу» (подписанном Д. Бурлюком, Крученых, Маяковским и Хлебниковым) кубофутуристы призывали вымыть руки, «прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми» (Литературные манифесты 2000, 142). В «Мойдодыре» ситуация инвертирована — руки действительно нуждаются в мытье, но виноваты в этом отнюдь не книги — напротив, книжка бросается в ужасе бежать из грязных рук героя (Гаспаров 1992, 308).

Воробьев в «Капризке» развивает шуточный портрет инфантильного футуриста, совмещенный с образом непослушного мальчика-грязнули. Следуя советам Капризки, Павлик отказывается от утренней процедуры умывания, потом по дороге в детский сад

шлепает по лужам — да так, что бабушкино платье оказывается заляпано грязью. Еще более интригует выписанная в главах про бунтарей-хиппи фигура некоего ничевока Вовы, чью сделанную углем надпись Павлик и Наташа читают в пещере: «*Уволоките меня отсюдова! Вова тридцать лет*» (Воробьев 1979, 42). Раскаявшись в своих ошибках, Вова мечтает вернуться домой к маме, но его пытают бывшие единомышленники: «В это время самый молодой ничевок вдруг заголосил, заливаясь слезами: — *И я не хочу-у быть ничево-оком! Хочу домой, к ма-аме*! — А-а! — закричал на него Капризка. — Ты к *мамочке своей захотел*? Казнить его! — *Казнить! Казнить!* — загалдели ничевоки. <...> Капризка взмахнул рукой, ничевока повалили на землю и принялись щекотать. Ничевок захохотал. Бедный ничевок визжал от смеха. Он смеялся до слез. Но это были *мучительные слезы*. Потому что его *заставили смеяться насильно*» (Воробьев 1979, 42). Сцена, намекающая на судьбу поэта в прокрустовом ложе соцреализма, построена на буквальном лексико-синтаксическом парафразе короткого цикла Маяковского «Я» (1913), в частности стихотворения «Несколько слов о моей маме»: «У меня есть мама на васильковых обоях. / А я гуляю в пестрых павах, / вихрастые ромашки, шагом меряя, *мучу*. // И когда мой лоб, венчанный шляпой фетровой, / окровавит гаснущая рама, / я скажу, / раздвинув басом ветра вой: / “Мама. / Если станет жалко мне / вазы вашей муки...”» Следующее стихотворение цикла содержит знаменитую шокиру-

ющую фразу «*Я люблю смотреть, как умирают дети*». Радость и тоска «цветочного ребенка» (васильки и ромашки будущих хиппи) разбиваются брутальными образами смерти и насилия («гроб», «кирпич»).

Влечение молодых радикалов к бунту в искусстве и в жизни отразилось в их политических предпочтениях; не апеллируя к примерам общеизвестным, скажем, что Александр Исаакович и Елена Николаевна Рановы также одно время были близки к социалистам-революционерам. В плане шоковой терапии ничевоки пытались переплюнуть самих футуристов и намеренно от них дистанцировались. Совершенно неудивительно, что исторические ничевоки быстро оказались вытесненными на обочину литературного процесса. В «Манифесте от ничевоков» (подписанном в 1920 году от лица группы президиумом в составе М. Агабабова, А. Ранова и Л. Сухаребского) провозглашалось: «Заунывно тянутся в воздухе *похоронные звуки медного колокола*, медленно колышется под *печальный трезвон* по дороге Жизни, покрытой пылью и усыпанной терниями, мрачный катафалк смерти, на котором лежит сухой, бессочный, желтый *труп поэзии* в выданном по купону широкого потребления, наскоро сколоченном гробу эпох» (Литературные манифесты 2000, 325). Пафос разрушения старого искусства во имя строительства нового звучит в призыве маргиналов принудительно очистить поэзию от «традиционного», «навозного элемента жизни» во имя Ничего:

> *Мы* — первые подымаем *кирпичи* восстания за Ничего. Мы ничевоки. <...> Наша цель... [создать] средство изобразительности путем ряда n + 1 (где n = элементы изобразительности до данного момента времени, а 1 = средство новой изобразительности) — привести к равенству*: n + 1 = бесконечность, т.е. — Ничего: цель бесконечности = Ничего.*
>
> (Литературные манифесты 2000, 327)[32]

Цифровую магию из «Декрета о ничевоках поэзии» (1920) Воробьев обыгрывает в пассаже, где Капризка изъявляет желание стать рабочим, чтобы строить большие кирпичные (sic!) дома:

> — Так сразу и в рабочие! — улыбнулся маляр. — А сколько *будет два кирпича и два кирпича? — Куча кирпичей*, — ответил Капризка.
>
> — Неправильно, — сказал маляр. — *Будет четыре кирпича.* — Нет, куча! — упрямился Капризка. — *Сколько хочу — столько и будет!*
>
> — Не выйдет из него рабочий, — сказали все. — Он думать не хочет!
>
> (Воробьев 1979, 20)[33]

[32] Цитируемый манифест был подписан Аэцием Рановым и другими членами группы. Вполне возможно, что один из таких экземпляров мог попасться и на глаза Воробьеву в букинистических магазинах (судя по результатам пробного поиска по Интернету, спустя 90 лет после появления на свет некоторые раритетные издания ничевоков до сих пор появляются в продаже).

[33] Заметим издевательскую перекличку Капризкиного абстрактного ответа про «кучу» с «навозным элементом» у ничевоков. То, что речь идет не просто о случайном совпадении, подтверждает еще одна строительная инвектива: «Вот столяр доску строгает. А ничевок тоже рубанок схватит и будто строгать примется. Да не понимает бедный ничевок, что рубанок он задом наперед держит!» (Воробьев 1979, 39).

За разрушение дома русской литературы (сравниваемого с дачей, с которой съехали хозяева) ничевоков укорял еще Андрей Белый. В мемуарном очерке памяти писателя М. Цветаева цитирует его беседу с поэтами-ничевоками (1920—1921), в которой Белый пророчески усмотрел в ничевоках от поэзии будущих коротышек советской детской литературы. Белый сравнивает их с насекомыми на тоненьких ножках: «Ничевоки, это блохи в *опустелом доме*, из которого хозяева выехали на лето. А хозяева <...> — выехали! Выбыли! Пустая дача <...> русская литература была чьим-то таким даром, дачей, но... <...> При-тан-цевал на тонких ножках сме-шок, кхи-шок. Кхи... И от всего осталось... кхи. От всего осталось не ничего, а кхи, хи... На черных ножках — блошки... И как они колются! Язвят! Как они неуязвимы... как вы неуязвимы, господа, в своем ничего-ше-стве! По краю черной дыры, проваленной дыры, где погребена русская литература (таинственно)... и еще что-то... на спичечных ножках — ничегошки. А детки ваши будут — ничегошеньки» (Цветаева 1995, 236—237; *курсив в оригинале*)[34].

Белый, очевидно, догадывался, какое место ему и его единомышленникам готовят в наспех перестраиваемом доме русской литературы. В экспромте Вла-

[34] Ср. с репликой Есенина по поводу ничевоков: «Меня спрашивают о ничевоках. Что я могу сказать? <...> Ничего и есть ничего» (Ройзман 1973, 66).

димира Пяста «Питер против Москвы» хор питерских поэтов, предвещая грядущие перестановки, декламирует: «У вас ничевок какой-то Рюрик Рок, / Для нас ничевок сам Блок» (Забытый экспромт В. Пяста 1994). Приравниваемый к вождю ничевоков, Блок выступает как бы взаимозаменяемым по отношению к нему элементом. Работа подобной модели перевернутой поэтической иерархии была продемонстрирована в свое время Б. Гаспаровым и И. Паперно. Собрав в «Крокодиле» К. Чуковского внушительный перечень ритмических, фонетических, лексических параллелей с известными поэтическими текстами, исследователи пришли к выводу, что основная смысловая линия подтекста сказки представляет собой «младшую», «детскую» ветвь эпоса революции (Гаспаров, Паперно 1975, 169). Поэма Чуковского «Крокодил», по их мнению, принадлежит «ирои-комическому» жанру и выступает в типологической связи с «большим» революционным эпосом — поэмой Блока «Двенадцать» (также во многом построенной на цитатах и отсылках к газетным заголовкам и лозунгам с заимствованиями из Пушкина, Некрасова, плясовых ритмов и вульгарно-романсной сферы). Нам кажется, что Воробьев использует во многом похожую технику, когда он переплавляет мотивы из блоковских «Болотных чертеняток» (1905) и знаменитые «пузыри земли» в описании путешествия юных друзей в стан ничевоков («Здесь пузырилась вонючая вода. / Ползали длинные

змеи. / Кричали отвратительные жабы»)[35]. Более того, весь фон повести продолжает традиционную для низовой литературы тему «войны животных» (или, если угодно, тему «войны культур» для высокой литературы).

Ничевоки, ветрогоны, хиппи вносят животное, хаотическое начало в упорядоченные общественные структуры[36]. Происходит это в первую очередь на уровне перелицовки, переодевания, смены ткани. Другая одежда как бы обуславливает и изменение поведенческих кодов: «Некоторые коротышки так усердствовали в соблюдении моды, что хотели во всем быть похожими на Калигулу, Брыкуна и Пегасика. <...> Были среди них и такие, которые, нарядившись в модные пиджаки и брюки, бесцельно шатались по

[35] Сам отрывок у Воробьева представляет весьма любопытный образец ритмической прозы в духе Белого (снабжаем графической разбивкой для наглядности): «А напрямик идти было трудно. / Густые заросли преграждали путь. / Через поваленные деревья / приходилось перелезать. / Павлик с Наташей очень устали, / поцарапались о колючки. / Одежда изорвалась о сучья. / Но дети и не думали отступать. / Они решили во что бы то ни стало / спасти Кота в сапогах / и смело шли вперед, / но вдруг попали в болото. / Здесь пузырилась вонючая вода. / Ползали длинные змеи. / Кричали отвратительные жабы. / Капризка ловко прыгал с кочки на кочку. / А Павлик с Наташей так не умели. / Они увязали в трясине, / тонули в зловонной жиже. / Но всякий раз выбирались снова. / Мокрые, грязные, / свалились они на землю, / когда наконец перешли болото» (Воробьев 1979, 38).

[36] Недаром власти Простореченска решают изолировать пойманных правонарушителей в зоопарке — в клетках с мартышками, бывшими излюбленным рисунком на их одежде.

улицам, никому не уступали дороги и поминутно плевались по сторонам» (Носов 1990, 298).

Как видим, мода систематически ставится авторами в зависимость от прогресса революционных настроений в обществе, и потому любое отклонение от нормативного воспринимается ими как деструктивный, дестабилизирующий фактор. По Ролану Барту, сменить одежду — значит одновременно сменить свою сущность и свой класс, а обмен одежд всегда соответствует инверсии классовых ролей. В прошлые столетия существовала «настоящая грамматика костюма, нарушение которой было покушением на глубинный строй мироздания, а не только на условности вкуса» (Барт 2003, 393). В качестве примера Барт приводит Французскую революцию, после которой мужской костюм радикально изменился не только по форме, но и по духу. Первый «смертельный удар», отмечает Барт, дендизм получил от индустрии готового платья. Идея демократии привела к появлению единообразной одежды, практичной и удобной. Но многое из того, что определяет моду при демократии, верно и для авторитарного режима (перспектива заложенная, но не реализованная в романе Чернышевского). С помощью моды современной одежде привили немного дендизма, а это привело к умерщвлению самого дендизма, поскольку он по своей сути должен быть радикальным или не быть вовсе (Барт 2003, 397). Незнайка и ничевоки на самом деле яв-

ляются классическими денди — индивидами, противопоставляющими себя тотальной массе через нонконформизм в одежде.

Гламур да глянец, глянец да гламур... (новая детская книга для новых русских детей)

По оценке американских славистов — организаторов недавнего круглого стола, посвященного проблематике детской книги в постсоветской России, данный литературный жанр пребывает в состоянии глубокого кризиса (Balina, Rudova 2005, 186). В начале 1990-х годов в бывшем СССР профессиональная культура книгоиздательства была практически уничтожена. Когда на массовый рынок детской книги вышли частные антрепренеры, то, чтобы не прогадать насчет пристрастий публики и быстро вернуть инвестиции, предпочтение они отдали верным отечественным и иностранным бестселлерам — от школьных новелл В. Драгунского и А. Алексина до сказок Андерсена. Основанные на советских реалиях книги оказались для поколений, выросших после 1991 года, попросту нерелевантными, и освободившаяся ниша стала быстро пополняться произведениями, написанными современными авторами на злободневную тематику. Парадоксально при этом, что школьные программы для чтения остались практически незатронутыми. Более

того, идя навстречу пожеланиям усиления «патриотического образования» в школах новой России, к каноническому списку русской и западной литературы в последние годы добавили классические образцы соцреалистической прозы Горького, Фадеева и Шолохова за счет вырезания части текстов бывших диссидентов — Пастернака и Солженицына (Rudova 2005, 282—283). Но, несмотря на попытки идеологической коррекции со стороны чиновников, даже на фоне сокращающегося бюджета для детского телевидения[37] книжный рынок в России динамичен и продолжает самостоятельно развиваться. Частные книгоиздатели способны не только оперативно реагировать на флуктуации читательских вкусов, главное — они свободны от влияния министерских циркуляров.

Сравнивая современное изображение одежды и предметного мира героев в детской иллюстрации с книгами предыдущих десятилетий, можно заметить ряд существенных изменений. Первое, что бросается в глаза, — герои научились *носить одежду*. Одежда (судя по брендам и надписям, часто иностранного происхождения) теперь сидит на персонажах гораздо

[37] По данным за 2002 год, средства, выделяемые на нужды детских программ, составляли мизерную долю на всех четырех ведущих каналах страны: ОРТ — 5,8%, РТР — 3%, НТВ — 0,8%, ТВЦ — 3,9%, а Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького в период между 1992 и 2002 годами выпустила всего четыре полнометражных детских фильма и два сериала (Мазурова 2002, 7).

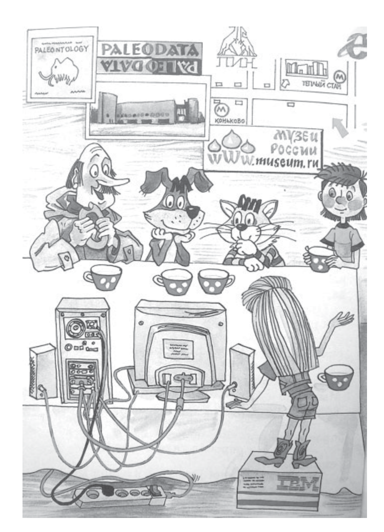
лучше, на смену скованности и статике пришли экспрессивные жесты, раскрепостился не только стиль — разнообразился репертуар поз. Почти нормой в изображении *тела* российскими художниками книги становится известная доля эротической двусмысленности (адресованная, вне всякого сомнения, родителям, которые рассматриваются как потенциальные покупатели).

Нагляднее всего было бы проследить принципы метаморфоз в детской иллюстрации на каком-нибудь культовом произведении, пережившем свою эпоху. Показательной в этом смысле переделке подвергся нестареющий хит советской анимации про дядю Федора и его простоквашинскую компанию. В 2004 году на частном блоге Алексея Курбатова была размещена иллюстрированная заметка «Простоквашино: бюст и прическа в динамике»[38]. Вкратце тезис Курбатова состоит в следующем: отслеживая облик героев мультфильма на протяжении нескольких серий, можно заметить, что претерпевает изменения не только прическа дяди Федора, но даже размер и формы бюста у мамы малыша. В первом мультфильме трилогии («Трое из Простоквашино», 1978) Федор носит рыжую прямую челку, спускающуюся на лоб, а коротко постриженные

[38] Позже файл был активно растиражирован в Рунете, в связи с чем даже вызвал реплику со стороны автора, посетовавшего на нарушение своих авторских прав. См.: kurbatovinusa.narod.ru/index.htm; http://kurbatovinusa.narod.ru/04/10/thief.htm.

виски открывают его большие уши. Во второй серии «Каникулы в Простоквашино» (1980) создатели мультфильма украшают дядю Федора модным каре с зачесанной назад челкой. Как заметил Курбатов, образ этот подражает то ли маме, то ли имиджу лидера группы *The Cure*. Третий стиль, который условно можно назвать «прической покорителей БАМа и комсомольских активистов», обнаруживаем в последней серии «Зима в Простоквашино» (1984). Логика изменений прически дяди Федора отражает не просто взросление мальчика, но и его меняющиеся вкусы и взгляды на моду.

Больше недоумения вызывает изменение размера и формы бюста у мамы дяди Федора — советской матери и супруги. В «Трое из Простоквашино» образ героини довольно схематичен, а форма и размер груди вполне пропорциональны фигуре. Но уже в следующей серии мама дяди Федора преображается в дамочку обольстительного вида. Очевидно, что она планирует качественно провести время на курорте, а не на даче в Простоквашино и именно для этого готовит купальник и вечерние платья. Расцвет советской женщины кратковременен, как отпускной сезон. В части «Зима в Простоквашино» с мамой дяди Федора случается обратная трансформация: роскошный бюст из предыдущей серии исчезает то ли в результате неправильной диеты, то ли из-за болезни, а скорее всего, просто приводится одернутыми начальством авто-



Успенский Э. Дядя Федор идет в школу.
М., 2001. Худ. А. Шевченко. На стенке — плакат с адресом интернет-страницы: www.museum.ru.

рами в соответствие с допустимой в советском детском мультфильме нравственной нормой[39].

В постсоветскую эпоху продолжают появляться книги из той же серии, пусть и не такие популярные,

[39] Следует отметить, что состав группы аниматоров за период работы над простоквашинской эпопеей от первой к третьей серии существенно изменился — из семи художников, работавших над лентой на студии «Союзмультфильм» в самом начале, ко времени создания третьей части остались только трое (М. Рогова, Э. Маслова, Г. Зеброва). Менялись и художники-постановщики: за концепцию первой серии отвечали Николай Ерыкалов и Левон Хачатрян (1978); Ерыкалова в 1980 году сменил Аркадий Соломонович Шер (он же выступил иллюстратором к книге «Любимая девочка дяди Федора», 2002); место Хачатряна к 1984 году занял Александр Винокуров. Фотографии и более подробная информация о мультфильме доступны на полезном ресурсе, посвященном российской анимации, Аниматор.ru: www.animator.ru/db/?p=show_film&fid=6757.

как мультфильм. Сейчас, в соответствии с бережно культивируемой ностальгией по всему советскому, характерной для путинской России (стиль «старые-новые песни о главном»), сиквелы повествуют о знакомых героях, перенесшихся в 2000-е. Герои, разумеется, остаются вечно молодыми (что уже свидетельствует о приобретении ими почти мифологического статуса), однако стремительно меняется окружающая их действительность. В деревне теперь выбирают депутатов (Успенский 2000б), строят коммерческие киоски (Успенский 2000а) и проводят интернетную связь, с помощью которой почтальон Печкин знакомится с мулаткой Нэнси (Успенский 2001). Художественное качество новых историй Э. Успенского довольно сомнительное, особенно если учесть, что это теперь социальная сатира и предназначена она для кого угодно, но только не для детей. В одном издании аудитория честно обозначена: «Для любых возрастов» (Успенский 2000б). Правда, у кота Матроскина и в советское время играла предпринимательская жилка (история с колхозной коровой и ее теленком), теперь же ферма Простоквашино окончательно переходит от натурального хозяйства к бизнесу — или от аграрной утопии социализма (корова) к новой русской мифологии постолигархического периода (Матроскин берет в аренду бывший ларек «Пиво-воды», чтобы продавать в нем открытки и молоко). Практичная девочка Катя с правильной русской фамилией, пожившая и на-

бравшаяся опыта в США, возвращается на родину и заводит роман с «правильным мальчиком» — дядей Федором (тут соблюдена верная пропорция заграничного флера и патриотизма). Катя Успенского — девочка весьма «продвинутая», она не только всегда ходит в джинсовых жилетке и шортах, но и отлично разбирается в компьютерной технике.

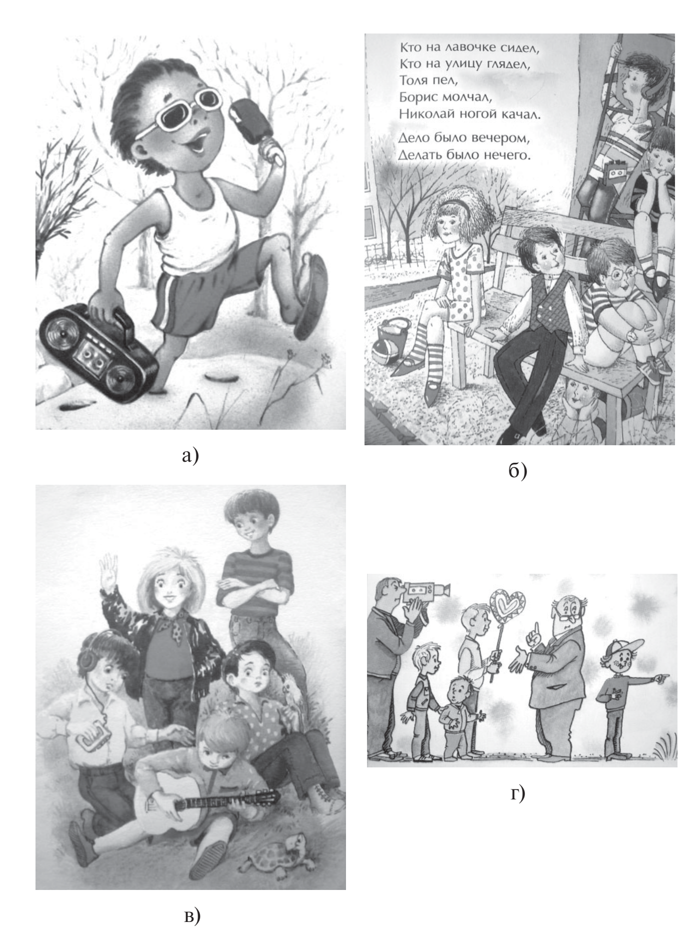
Внимание к техническим деталям всегда отличало художников-иллюстраторов в эру потребительского дефицита. До такой степени, что по некоторым работам можно проследить всю недолгую историю бытовой техники в Советском Союзе.

Уследить за рынком новых технологий художникам сегодня гораздо труднее, чем четверть века назад. Если ребенку поколения 1980-х годов казался странным телевизор или телефон образца 1960-х, то для юного читателя 2000-х кассетный магнитофон или аудиоплеер на иллюстрации 1990-х выглядят уже старомодными игрушками, далекими от сверхтонкого iPod[40]. К строфе, описывающей поход в зоопарк в «Фоме» Сергея Михалкова, иллюстратор помещает изображение группы визитеров, один из которых снимает слона на видеокамеру. Ирония состоит в том, что бытовая электроника развивается такими высокими темпами, что сейчас видеокамера образца 1998 года должна по-

[40] Жесткий диск, хранящий несколько гигабайтов музыки в формате MP3, разработанный компанией Apple.

а) б) в) г)

а) *Розанов С.* Приключения Травки. М., 1957. С. 111. Худ. И. Гринштейн
б) *Юдин Г.* Букваренок. Азбука в рассказах, сказках и картинках. М., 1980. Худ. Г. Юдин
в) *Успенский Э.* Поучительные истории про мальчика Яшу // Лучшая книга для чтения. М., 2001. Худ. не указан. Справа от телевизора — видеомагнитофон.
г) *Успенский Э.* Гарантийные человечки. М., 2002. С. 40. Худ. В. Дмитрюк. Ламповый радиоприемник и проигрыватель виниловых пластинок.



а) б) в) г)

а) *Михалков С.* Фома // Энциклопедия детства. М., 2001. Худ. Е. Нитылкина
б) *Михалков С.* А что у вас? М., 1998. Худ. И. Шамилов
в) *Барто А.* Я расту. М., 1999. Худ. А. Запаренко
г) *Михалков С.* Фома. М., 1998. Худ. А. Чижиков

казаться невероятно большой и — безнадежно устаревшей.

Художникам, обслуживающим индустрию потребления и промышленного дизайна, реагировать на модные тренды несколько легче. Так, на праздничных коробках с новогодними сладкими сюрпризами производства столичной фабрики «Красный Октябрь» в 2006 году среди елочных веточек был изображен сотовый телефон с высветившимся на экране SMS-сообщением: «Поздравляю!!!» На последующих упаковках модель телефона, несомненно, будет улучшена, но текст останется.

ООО «Объединенные кондитеры». Новогодний рюкзак (карамель, конфеты, шоколад, ирис, вафли). Изготовлено, упаковано 16 октября 2006 г.

Коммуникационный взрыв нового времени произвел на детскую иллюстрацию драматический эффект. В очередной версии «Фомы» Михалкова на крышах зданий установлены тарелки спутникового телевидения, тогда как в текстах Маршака, Михалкова, Драгунского, Успенского и многих других советских писателей рубашки и шапки героев, городскую рекламу и упаковки импортных товаров украшают надписи по-английски (правда, очень часто — с ошибками, настолько обильными и нелепыми, что анализ их мог бы составить предмет отдельного исследования[41]). Ход мысли художника и сама билингвистиче-

[41] Хорошо знакомый по многочисленным иллюстрациям к детским книгам советских времен художник В. Чижиков продолжает серию работ для новых приключений Э. Успенского. Шарика и Матроскина он, пытаясь соответствовать духу времени, рисует сидящими на рыбалке в самодельных будках, которыми служат пустые коробки от телевизоров Sony и Philips (Успенский 2000б, 43). В другой книге возле вяжущей на спицах бабушки изображен мальчик дошкольного возраста в спортивной футболке, на которой отпечатаны цифра 7 и имя игрока (или торговая марка) Riders (Голявкин 2001, 28); бравирование его ровесника, катающегося без рук на велосипеде, подчеркивает иностранная надпись на груди: «Hello» (Драгунский 2002, 4); еще один российский первоклассник нарисован счастливым обладателем зеленого портфеля с надписью: «Super School № 13» (Барто 1999, 13). Из типичных опечаток невнимательных художников: в рисунке к «Почтальону» С. Маршака за спешащим по Лондону почтальоном изображена громадная реклама жевательной резинки — Wrigleys (правильно — Wrigley's или Wrigley), которая, как нас извещают, Mede (sic!) In Britain (Маршак 2000, 9—10); на компьютерной коробке для обозначения типа процессора вместо стандартной формулы Intel inside написано: «insine» (Успенский 2001, 49).

Теремок. Русская народная сказка в пересказе М. Булатова. М., 1998. Худ. Б. Тржемецкий

ская тенденция ясны: подновленный урбанистический пейзаж заставляет звучать злободневно любую нравоучительную сказку — новые и старые песни о главном сливаются в унисон. В качестве курьеза приведем пример хрестоматийного «Теремка» в версии 1999 года: после развала ветхой хибары, не выдержавшей квартирного вопроса, автор рисунков добавляет на заднюю обложку от себя нечто вроде бонуса — «дом в подарок». Кульминационной постройкой выступает особняк с внушительным входом и железными решетками на всех окнах — в конфигурации, характерной для элитной застройки на Рублевском шоссе. Кре-

пость «нового русского» — предел мечтаний фольклорных зверушек в представлении художника-современника, которое транслируется подрастающим россиянам.

Благодаря распространению феминизма и переоценке роли женщины в постсоветском пространстве привычный образ советской матери подвергся серьезной модификации. Появился новый социальный тип — «самостоятельной» женщины, *self-made woman*. Неудивительно, что в современных книгах авторы рисунков всячески подчеркивают сексапильность молодых мамочек.

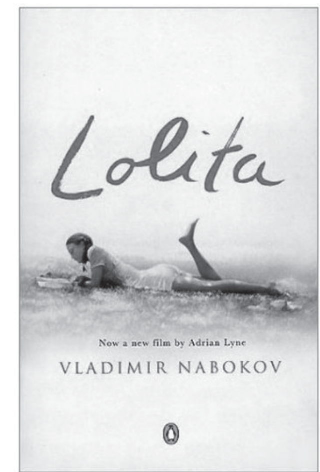
Обратим внимание на недовольное выражение лица молодой женщины (мамы Дениски Кораблева),

Драгунский В. Денискины рассказы. Хитрый способ. М., 2002. Худ. В. Долгов

вернувшейся с работы и обнаружившей на столе кучу немытой посуды. Динамика конфликта заложена не только в позах антагонистов (зевающий на диване и не испытывающий укоров совести муж, упертые в пояс руки его жены), но и в одежде героев: он — в тапках, с комфортно расстегнутым воротником рубашки; она — явно еще не переодевшаяся, в выходной блузке, поверх которой накинут фартук, подчеркивающий силиконовый бюст. Репрезентация нового типа женственности в детской литературе затрагивает все возрастные категории. Вот школьница, читающая букварь, изображенная в провокативной позе, которая вызывает в памяти недавнюю экранизацию набоковской «Лолиты» (1997, реж. А. Лайн).

Изображение нимфетки, разглядывающей книгу лежа на животе и задрав оголенные ноги, стало ико-

Барто А. Я выросла // Барто А. Мне теперь не до игрушек. М., 1998. Худ. А. Разуваев



Nabokov V. Lolita. London, 1998

нографическим благодаря тому, что такой кадр с изображением актрисы Доминик Суэйн (Dominique Swain) был использован на обложке американского романа, выпущенного издательством Penguin Books (1998), откуда картинка затем перекочевала в многотысячные издания российской набоковианы в мягких обложках.

С катастрофической порчей редакционного вкуса и за фактическим отсутствием аппарата контроля

Задняя сторона обложки этого русского пиратского издания романа (М., 1999) представляет собой незатейливый фотомонтаж: лицо актрисы Д. Суэйн приставлено к фотографии модели-подростка

(только образовательная и методическая литература, издаваемая на территории Российской Федерации, требует рекомендательного грифа Министерства образования и науки) функции автоцензуры переходят непосредственно к художнику и заказчику. Оправданием для «вольности» может служить жанровая специфика — например, изображение русской красы в народных сказках (кто посмеет возразить, что отечественная красавица должна быть привлекательной?). Достаточно вспомнить актрис яркой славянской внешности, исполнявших женские партии в советских экранизациях народных сказок, чтобы простить нескромное объятие на обложке книги для детей дошкольного возраста «Царевна Несмеяна» или страстный взгляд мускулистого Ивана-царевича, обращенный к декольте сарафана Василисы Премудрой.

Царевна Несмеяна: Русская народная сказка. М., 2001. Худ. И. Мосин

Царевна-Лягушка // Русские сказки. М., 1999. Худ. Е. Константинова

Иногда прикрытием для сексизма картинки может служить экзотическая тема (восточные танцовщицы в цирке). Между прочим, импортированный товар даже в застойные времена допускал некоторую фривольность в плане латентной эротики (например, в случае иллюстраций к финской сказке Туве Янссон про семейку муми-троллей «Шляпа волшебника», выполненных самой писательницей).

Драгунский В. Денискины рассказы. Хитрый способ. М., 2002. Худ. В. Долгов

Муми-тролль, Людвиг Четырнадцатый и совсем другие. М., 1974. Иллюстрации Туве Янссон

Но и у экзотики были свои четко очерченные границы дозволенного. Так, в советских книгах интернационализм в изображении темнокожих персонажей обычно практиковался только в главах о дружбе трудящихся (либо, напротив, в рассказах об угнетении мирового пролетариата капиталистами). Ныне политкорректность распространилась на все сферы, в том числе религиозного воспитания, и в новом переизда-

нии библейских историй, адаптированных для детей более восьмидесяти лет назад Сашей Черным, мулат спокойно соседствует с белым героем.

Детям о Ленине. М., 1980. Худ. Н. Лямин

Черный С. Отчего Моисей улыбался, когда был маленький // Библейские сказки. М., 2001. Худ. Ю. Перевезенцев

В трактовке щепетильных тем художник чаще всего вынужден самостоятельно избирать оригинальные творческие решения. К примеру, можно скрасить неловкость неизбежного изображения Евы — при иллюстрировании библейских историй — постановкой обнаженной натуры крупным планом, но со спины. Или поместить тело в соответствующий контекст, как придумали братья Г.А.В. Траугот для русалки, украшающей корабельный нос в книге стихов Н. Гумилева.

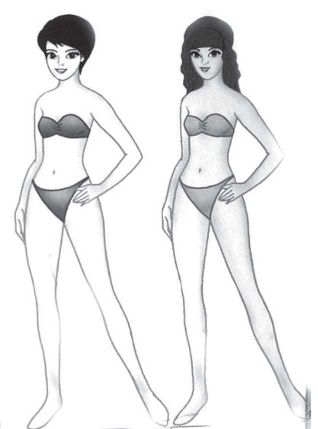
Черный С. Первый грех // Библейские сказки. М., 2001. Худ. Ю. Перевезенцев

Гумилев Н. Капитаны. Л., 1989. Худ. Г.А.В. Траугот

Но если на показ обнаженного женского тела в печатной продукции для детей школьного возраста по понятным причинам существует запрет и художнику

приходится идти на ухищрения, то в отношении мужского тела это табу снимается. В случае популярных персонажей Тарзана или Маугли демонстрация субъекта в полуобнаженном виде оправдана, с одной стороны, имманентной логикой произведения (дикая природа и т.д.). С другой стороны, впервые после сталинского гедонистического культа телесности в СССР с модой на культуризм и бодибилдинг с середины 1980-х годов в культуру снова вернулось терпимое отношение к публичной экспозиции незадрапированного спортивного тела.

Мода на бодибилдинг:
Маугли и девушка у ручья.
Энциклопедия детства.
М., 2001.
Худ. Е. Нитылкина



Мода на аэробику: образцы моделей для бумажной кройки одежды в наборе для девочек. М., 1999

Воспитание стилем

Советская школа наряду с детской библиотекой, пионерией и комсомолом была «кузницей» советского читателя начиная с 1930-х годов (Добренко 1997, 77). Примерно в то же время, отмечает Евгений Добренко, на школу были окончательно возложены «функции ретранслятора официального литературного канона» (Добренко 1997, 148). Цель советской методики преподавания состояла в воспитании подготовленных, преданных партии и народу борцов — модель, в полной мере применимая и к ситуации на излете существования советской системы (от позднего Брежнева до Андропова). Структурирование и формирование базовых идейных категорий возлагалось не просто на абстрактную школу, но на персонифицировавшего ее Учителя (в подавляющем большинстве случаев это была *учительница*).

Образы учительницы и отца в иллюстрации детской книги совмещают и дополняют собой разные проявления одного и того же воспитательного подхода к формовке юного читателя, будущего лояльного советского гражданина (на первую ложатся функции по воспитанию в школе, на второго — в пределах дома). Мысль эта активно проводится на разных уровнях, включая аналогичные по дидактическому замыслу сюжеты с использованием животных (ср.: отец-медведь, читающий вслух книгу сыну-медвежонку, со всеми атрибутами типичного интеллигента, включающими галстук и очки).

Маяковский В. Что такое хорошо. М., 2002.
Худ. В. Канивец

Кушак Ю. Почтовая история.
М., 1990. Худ. В. Нагаев

Барто А. Мне теперь не до
игрушек. М., 1998.
Худ. А. Разуваев

В детском рассказе на школьную тему самая распространенная ситуация для иллюстрирования — учительница, преподающая классу урок. По сути, парадигма эта (воспитатель — воспитанник) не изменилась вплоть до нашего времени, хотя и здесь наблюдается эволюция образа: от фронтального изображения строгого педагога (синий чулок) к учительнице гуманного типа.

Толстой Л. Рассказы для маленьких детей. М., 1983. Худ. В. Лебедев

Маяковский В. Песня-молния. М., 1989. Худ. А. Пахомов

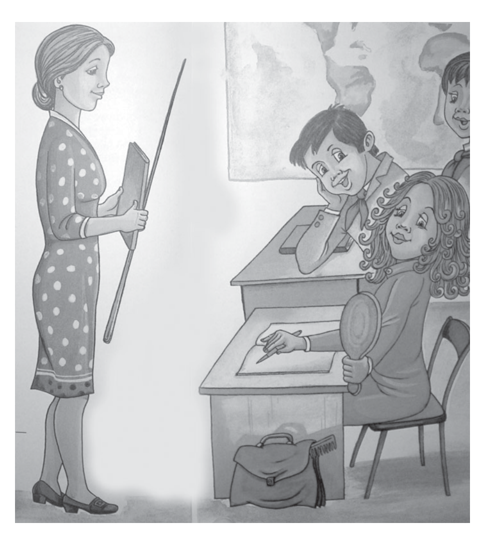
Михалков С. А что у вас? М., 1983. Художник-конструктор Л. Майорова

Задача советского художника всегда заключалась в том, чтобы показать важность эпистемологического процесса — повсеместную любовь к учебе, преемственность образования советских поколений (девочка — кукле, мать — сыну, учительница — читателю). В результате учительское начало становится настолько всепоглощающим, что начинает затемнять все женское и даже материнское. Девочка с куклой в наглухо застегнутом платье и с короткой прической похожа скорее на мальчика; художник располагает руку матери таким образом, чтобы не подчеркивать в этом неуместном образовательном контексте грудь женщины; а можно и так — учительница загораживает свой плоский бюст карточкой с буквой.

Успенский Э. Дядя Федор идет в школу. М., 2001. Худ. А. Шевченко

Барто А. Игра в стадо // Барто А. Я расту. М., 1999. Худ. А. Запаренко. Воспитательница Анна Николаевна, несмотря на плетку, совсем не вызывает чувства страха

В изданиях постсоветского периода туалет преподавательницы становится более модным, сама она чудесным образом омолаживается, и — что, пожалуй, наиболее симптоматично — на лице у нее наконец появляется улыбка!



Барто А. Мне теперь не до игрушек. М., 1998.
Худ. А. Разуваев

Другим героем детской литературы, акцентирующим идею государства в его дидактической функции и одновременно исполняющим ролевую модель для подражания, является Милиционер. Советского милиционера (и вообще военного) в детской иллюстра-

ции застойного времени характеризуют охранительные и репрессивные обязанности. Поза его статична, жесты — повелевающие или упреждающие.

Трактовка визуального образа, которая восходит к растиражированному прототипу дяди Степы в исполнении художника Константина Ротова (1956) эпохи хрущевской оттепели, — не последняя мишень элегического стеба Дмитрия Александровича Пригова спустя два десятка лет, в 1976 году:

Когда здесь на посту стоит Милицанер
Ему до Внукова простор весь открывается
На Запад и Восток глядит Милицанер
И пустота за ними открывается
И Центр, где стоит Милицанер —
Взгляд на него отвсюду открывается
Отвсюду виден Милиционер
С Востока виден Милиционер
И с Юга виден Милиционер
И с моря виден Милиционер
И с неба виден Милиционер
И с-под земли...
Да он и не скрывается[42].

[42] Ср. его же: «[П]одчеркивание вертикали, постоянное ее акцентирование и есть, вернее, было основной функцией Милицанера. Все ведь вокруг мельтешат, спешат, перечеркивая свою маленькую, малюсенькую вертикальность беспрерывными беспорядочными горизонтальными перемещениями. И только он стоит. Стоит как посредник между Государством Небесным и государством земным. Вот он сейчас стоит в мышиной форме, причастный, естественно, в своей нижней части нашей земной мышиной суете» (Пригов 2000, 123).

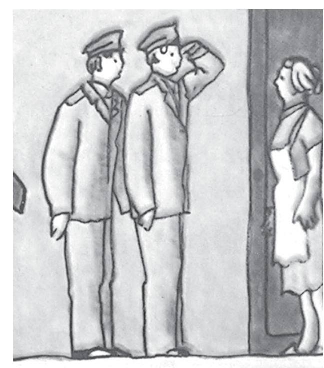
Михалков С. Дядя Степа. М., 2000

Михалков С. Дядя Степа // Энциклопедия детства. М., 2001. Худ. Г. Кравец, Ю. Кравец

Согласно советской пластике, милиционер не просто знаковая фигура, он как бы сам-себе-памятник. На всех приведенных здесь иллюстрациях демонстрируется одно и то же замкнутое движение — жест, направляющий по кругу, из которого нет выхода: милиционер приставляет ладонь к виску, женщина держит

руку на уровне груди (ср. с ограниченным набором поз В.И. Ленина, одобренных к репродуцированию в официозной скульптуре и графике: вождь, подавший руку вперед, заложивший руку в жилетку, слегка отставивший назад кулак с кепкой).

Пантелеев Л. Честное слово // Это город Ленинград. СПб., 2005. Худ. И. Харкевич



Маршак С. Рассказ о неизвестном герое. Петрозаводск, 1983. Худ. М. Бычков

Давыдычев. Л. Лелишна из третьего подъезда. Пермь, 1965. Худ. А. Елисеев, М. Скобелев

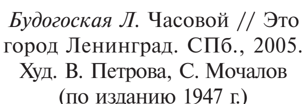
В точно такой же стилистике интерпретировался имидж практически любого военного — в том числе при иллюстрировании сказок и старинных сюжетов. Примечательно, что в этих рисунках, как по лекалу, советскими художниками — возможно, подсознательно — копируются и поза, и жест служащего родной стране мужа, сквозь которые просвечивает знакомый читателю образ милиционера.

Мудрые ответы. Сестрица Аленушка, братец Иванушка // Русские народные сказки в обработке А.Н. Афанасьева. М., 1987. Худ. Н. Седулина

Маршак С. Веселый счет. От одного до десяти. М., 2000. Худ. Е. Соколов

До того как российская женщина освободилась от образа, уготованного ей патерналистской опекой государства (клише кормилицы, воспитательницы, доярки), пропаганде равенства полов в детской иллюстрации особого внимания не уделялось. Правда, при

случае напоминали, что женщина в Советском Союзе может быть даже милиционером, и, хотя на картинках ей, как правило, отводили скромную роль регулировщика автомобильного движения, иллюстраторы не жалели ни точных линий, ни красок для прорисовки



Будогоская Л. Часовой // Это город Ленинград. СПб., 2005. Худ. В. Петрова, С. Мочалов (по изданию 1947 г.)

Михалков С. А что у вас? // Энциклопедия детства. М., 2001. Худ. Г. Кравец, Ю. Кравец

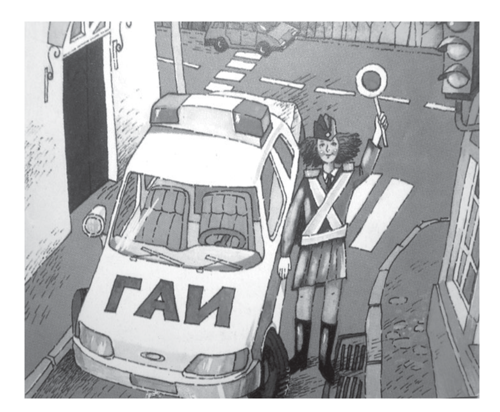
Михалков С. А что у вас? М., 1983. Художник-конструктор Л. Майорова

униформы. Единственным обязательным атрибутом женщины-милиционера в детской книге выступал полосатый жезл — символ власти и порядка.

Гендерная привлекательность власти становится со временем предметом растущего интереса художника, судя по увеличивающемуся расстоянию между полой юбки и голенищами сапог, которое открывает постороннему взгляду все большее пространство голых ног[43]. На рисунке постсоветского художника ноги *девушки с палкой* обретают даже фигурность (ср. с квадратными ногами советской регулировщицы в валенкообразных сапогах). Постепенно укорачивающаяся юбка милиционера достигает критически минимальной длины в иллюстрации к стихотворению «А что у вас?» С. Михалкова, выполненной в 1998 году художником И. Шамиловым.

Мама счастливого Коли между тем не только милиционер государственной автоинспекции и просто привлекательная молодая особа — она еще и обладатель служебного автомобиля марки «Форд» (судя по эмблеме на капоте).

[43] Западные визитеры в СССР, похоже, улавливали флюиды, источаемые советскими милиционерами женского пола («девушка с жезлом» и в кожаных сапогах — несомненный фетиш). Так, в фотообъектив гениального Роберта Капы в «Русском журнале» (1948) Дж. Стейнбека попадает именно призывно улыбающаяся молодая регулировщица на улице Киева (российские издания перевода этого путевого дневника по какой-то странной прихоти не включают фотографии, но см. в оригинале: Steinbeck 2001, 57).



Михалков С. А что у вас? М., 1998. Худ. И. Шамилов

Любопытна расстановка персонажей в изображении дореволюционной и постреволюционной действительности. Карательная миссия царской власти выпукло передана советским иллюстратором в садистском образе царского полицейского, притесняющего крестьянскую семью. В советском дискурсе милиционер, напротив, принимает вид благообразного семьянина. Как нетрудно заметить, после большевистского переворота полицейский вытесняет отца-пролетария из семейной ячейки (или это сам рабочий претерпевает метаморфозу, превращаясь в стража порядка)[44]. Силовое поле меняется в соответствии с

[44] Д.А. Пригов рисует стража порядка, мечтающего о будущем, когда «его исчезнет должность / Среди осмысленных людей / Когда мундир не нужен будет / Ни кобура, ни револьвер / И станут братия все люди / И каждый — Милиционер» (Милицанер гуляет в парке... 1978).

Детям о Ленине. М., 1980.
Худ. Н. Лямин

Зощенко М. Самое главное.
Л., 1989.
Худ. С. Ведерникова

новой позицией власти. Женщина счастлива, она теперь находится под защитой статного партнера, а мальчик перемещается в центр композиции (корова за ненадобностью в ходе коллективизации выбывает из картинки нормализовавшегося быта, который протекает сейчас на фоне городского пейзажа).

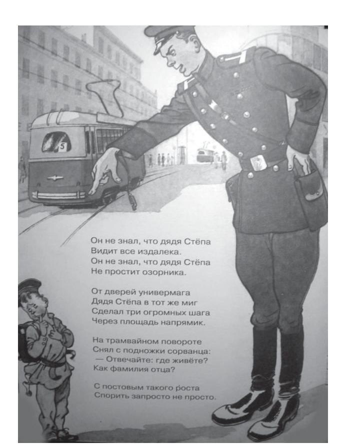
Но формальные признаки власти (кобура на видном месте) остаются нетронутыми и как бы предупреждают, что в случае надобности оружие может быть задействовано в интересах системы (и самого индивида).

Подводя итог, признаем, что, несмотря на спонтанные всплески гуманности — а в случае женщин-милиционеров даже привлекательности, — власть в

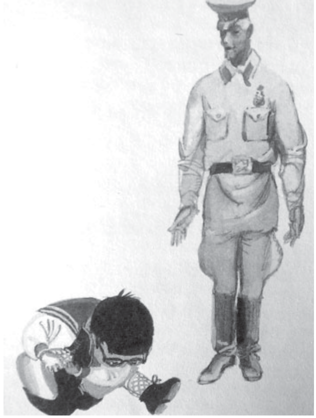
советской детской литературе изображалась неизменно монументально-внушительной, человек же рядом с ней — непропорционально маленьким.

Постсоветский художник выказывает власти явное пренебрежение. Даже в случае, когда набросок позы еще несет по инерции отпечаток прошлых лет, выражение лица современного защитника отечества откровенно растерянное и не внушает трепета. А чаще всего «милицанер» или охранник просто спят, демонстрируя полную потерю функциональности в обществе, открытом коррупции и многовластию.

Представляется, что с выстраиванием новой вертикали власти и ужесточением государственного надзора



Михалков С. Дядя Степа. М., 2000
Худ. К. Ротов



Р*аскин А.* Как папа был маленький. М., 2000.
Худ. Л. Токмаков

Лагин Л. Старик Хоттабыч.
М., 2001.
Худ. А. Елисеев

Драгунский В. Тайное становится явным // *Драгунский В.* Денискины рассказы. Друг детства. М., 2002. Худ. А. Лукьянов

Бокова Т. Домашняя азбука нового поколения: для самых, самых маленьких. М., 1999. Худ. не указан

в путинской России, а также с возвращением респекта имиджу органов государственной безопасности — эта импотенция есть не более чем временное явление и в детскую книгу вскоре вновь вернется образ сильного, обаятельного, мужественного военного.

Винни-Пух и новая анимационная эстетика

Винни-Пух: свидетельства о рождении

В пионерской заметке (1978), посвященной семиотике языка мультипликации, Ю.М. Лотман указал на то, что феномен художественной анимации противостоит стилистике игрового и документального кинематографа. Наряду с работами Р. Раамата и Ю. Норштейна Лотман выделил экранизацию Федора Савельевича Хитрука по мотивам сказки А. Милна с ее спецификой ожившей иллюстрации к детской книге (Лотман 1998, 672—673). Притом что в мировой философской практике к началу нынешнего столетия уже сформировалась солидная традиция «пуховедения» (Crews 1963/2003, Crews 2001, Hoff 1983, Williams 1996), с российской отраслью в том числе (Бартош, Руднев, Савченко, Шатов), мало было сказано о феномене одноименного советского мультфильма. Между тем именно трилогия Федора Хитрука о при-

ключениях английского медвежонка канадского происхождения, создававшаяся в начале периода брежневского застоя, обеспечила Винни-Пуху в массовом сознании и народном мифотворчестве уникальное положение обрусевшей игрушки, об импортном происхождении которой порой даже не задумываются. В основе данной главы лежит попытка проследить истоки анимационной эстетики Ф. Хитрука, реализовавшейся на излете оттепельной эпохи, когда опять возникла необходимость в выработке эзопова языка — но новыми визуальными средствами.

Первая серия под незатейливым названием «Винни-Пух» дебютировала в 1969 году; за ней последовали «Винни-Пух идет в гости» (1970) и «Винни-Пух и день забот» (1972). Примечательно, что между второй и третьей сериями Хитрук успел выступить как режиссер анимационного проекта «Юноша Фридрих Энгельс» (1970). Далее мы практически не будем затрагивать других лент Хитрука, режиссерская фильмография которого включает такие классические образцы жанра, как «История одного преступления» (1962), «Фильм, фильм, фильм» (1968), «Остров» (1973), «Лев и Бык» (1983; его последняя режиссерская работа). За рамками исследования также останутся текст А. Милна и проблемы его русского перевода, в то время как мультфильм будет анализироваться как самостоятельное художественное высказывание (автономное от породившего его литературного текста) — с присущим

данному произведению языком, новаторской эстетикой и средствами выразительности.

Интерес кинематографистов к книжному Винни-Пуху совпал с американской эмиграцией медвежонка в 1929 году, когда писатель Милн согласился продать права на коммерческую эксплуатацию созданного им образа продюсеру Стивену Слезингеру. Правда, ни тогда, ни в последующие десятилетия «пуховый» бизнес дальше выпуска нескольких популярных в США пластинок-спектаклей по книгам Милна не пошел. Согласно легенде, дочки Уолта Диснея были большими поклонницами сказок о Винни-Пухе, что подтолкнуло их отца к воплощению любимых героев детей на экране. В 1961 году права были выкуплены у вдовы Слезингера студией Диснея. До появления советской анимационной версии Винни-Пуха Дисней успел снять два мультфильма — «Винни-Пух и медовое дерево» (*Winnie the Pooh and the Honey Tree*, 1966) и «Винни-Пух и день забот» (*Winnie the Pooh and the Blustery Day*, 1968)[1]. По утверждению Хитрука, он

[1] Довольно скоро (к середине 1970-х) студия Диснея исчерпала все оригинальные сюжеты книги Милна, но выпуск мультфильмов продолжился на основе постоянно дописываемых продолжений и за счет введения новых персонажей. Многие поклонники оригинального произведения считают, что сюжеты и стиль диснеевских фильмов имеют мало общего с духом книг Милна; резко отрицательно о продукции Диснея отзывалась семья автора, и в том числе герой книги Кристофер Робин Милн, умерший в 1996 году.

познакомился с этими короткометражками только после создания своей первой ленты.

Хитрук, будучи принципиально «выездным», имел возможность не только смотреть иностранную мультпродукцию, но и напрямую общаться с западными коллегами-аниматорами (Малянтович 2007, 179). Так, в 1967 году вместе с Иваном Ивановым-Вано Хитрук посетил Канаду, где в Канадском институте киноискусства они встречались с легендарным мультипликатором Н. Макlареном (Norman McLaren), который как раз закончил свой знаменитый фильм «Па-де-де». Об этой встрече Хитрук неизменно вспоминал «с умилением»: «Великий режиссер с нами долго беседовал, а потом на наших глазах что-то быстро нацарапал на пленке, быстро просушил, склеил и пустил через мавиолу — маленькую монтажную установку. И только что нарисованная линия, естественно, начала двигаться. А он сам смотрел-смотрел и вдруг говорит: “Смотрите, двигается!”» (Лукиных 1993). В интервью Хитрук обычно рассказывает о рождении замысла своего режиссерского дебюта, «Истории одного преступления» (1962), как о навеянном реальными бытовыми обстоятельствами — невыносимым шумом за окнами его собственной квартиры.

Стоит напомнить, что именно Макларен является создателем сенсационного мультфильма под названием «Соседи» (премия «Оскар», 1953). Восьмиминутный ролик рассказывает историю двух соседей,

которые ссорятся из-за цветка, выросшего на газоне между их домами, и в итоге друг друга убивают[2]. Вряд ли многие зрители в СССР могли опознать референтный контекст в целом, не говоря о том, чтобы оценить конкретную отсылку Хитрука (по всей вероятности, сознательную) к канадскому прототипу: так, в начальных кадрах «Истории...», еще до убийства Василия Мамина, дворничихи идиллически поливают газон, а камера скользит по балконам, уставленным цветами. Сам Ю.М. Лотман, отмечая прием имитации детского книжного иллюстрирования в начале «Винни-Пуха», мог не вполне отдавать себе отчет, что это еще и прямое заимствование флориального орнамента из заставки «Соседей» Макларена.

От Микки-Мауса к «Потемкину» и обратно

Поскольку данное обстоятельство не очевидно и даже противоречит официальным тенденциям «взрослого» искусства в соцреалистическом кинематографе, следует подчеркнуть: советские режиссеры и мультипликаторы в целом относились к западной анимационной

[2] Сцена убийства героями семьи соседа в первые годы показа мультфильма вырезалась из цензурных соображений, а сам мультфильм в контексте Корейской войны рассматривался как протест против физического насилия. Мультфильм заканчивается серией сменяющих друг друга надписей на десятке языков мира, в том числе и по-русски, — эти надписи содержали один и тот же библейский императив: «Любите ближнего своего» (так у Макларена).

продукции неизменно положительно. С.М. Эйзенштейн (чья собственная графика часто напоминает анимационную раскадровку[3]) ценил в продукции Голливуда точность рисованной линии, координацию между звуковым сопровождением и ритмом движения персонажей, а также способность Диснея на подсознательном уровне пробуждать во взрослом зрителе ребенка[4]. В доме создателя «Броненосца “Потемкина”» висела обрамленная фотография — улыбающийся Эйзенштейн у входа в голливудскую студию протягивает руку кукольному Микки-Маусу. Дисней лично подписал фотографию: «Моему лучшему другу в СССР вместе с моим лучшим другом в США» (сентябрь 1930) (Leslie 2002, 220—221)[5].

[3] Подробнее о графике Эйзенштейна см.: Клейман 2004. Как пишет Наум Клейман, «на лекциях во ВГИКе студенты мастерской Эйзенштейна наблюдали полет его мелка по доске, мелькавшего, будто стремительная белка по дереву... Белые рисунки возникали на черной доске, как линии света на пленочном негативе, и столь же молниеносно исчезали под мокрой тряпкой. Некоторые студенты пытались копировать в тетрадях простые, казалось бы, изображения, но выразительность куда-то улетучивалась, линии морщились и обвисали, как контуры проколотого воздушного шарика...» (там же, 165).

[4] Статья об искусстве Диснея, над которой Эйзенштейн работал в Алма-Ате в 1941 году, осталась незавершенной (Leslie 2002, 230—231).

[5] Репродукция воспроизводится по данному источнику. Хитрук отрицал, что режиссер в мультфильме «Фильм, фильм, фильм» срисован с С. Эйзенштейна, настаивая скорее на автобиографических мотивах, хотя фрагменты фильма, которые снимают герои, явственно пародируют эйзенштейновского «Ивана Грозного».

Фотография с подрисью
Уолта Диснея. 1930

Хитрук продолжил традицию: как и у Эйзенштейна, кадры из американских лент «Белоснежка и семь гномов», «Бемби», «Пиноккио» висят в его квартире рядом со стоп-кадрами советских — «Заколдованного мальчика» и «Снежной королевы». Впервые мультфильмы Диснея Хитрук увидел на I Международном кинофестивале в Москве в 1935 году, а сам режиссер, по признанию Хитрука, до последних лет жизни оставался для него кумиром. На калифорнийской студии автор мультфильма о Винни-Пухе побывал спустя че-

тыре десятилетия после Эйзенштейна, где его так же водили по цехам и знакомили с рабочим процессом[6].

Отношение Эйзенштейна и Хитрука к коллеге (который, заметим, был менее склонен к публичным проявлениям сентиментальности[7] в отношении своих русских гостей) — вплоть до вывешивания картинок на стену — объясняется причинами не только личного, но скорее исторического характера. За исключением дореволюционной кукольной анимации Владислава Старевича и новаторского «Нового Гулливера» (1935) Александра Птушко, мультипликаторской школы в России как таковой не существовало[8]. Поэтому, когда в Советском Союзе в 1936—1937 го-

[6] Во время визита на диснеевскую студию Хитрук познакомился с Вольфгангом Райтерманном, снявшим американского «Винни-Пуха». Тогда же Райтерманн якобы признался Хитруку, что русский «Винни-Пух» ему нравится больше, чем его собственный (Машир 2007).

[7] Так в двухминутном предисловии к мультфильму «Кузнечик и муравьи» (*The Grasshopper and the Ants*, 1934), сделанном годы спустя специально для юбилейного выпуска старой классики студии, Дисней пересказывает содержание известной басни, перечисляя архетипы от Эзопа до египетских сказок, но при этом предпочитает не вспоминать о раннем шедевре русской анимации «Стрекоза и муравей» (1913) реж. В. Старевича.

[8] В эмиграции, напротив, выдвинулся ряд талантливых мультипликаторов российского происхождения во главе с Александром Алексеевым (1901—1982) во Франции (подробнее о нем: Bendazzi 2001). Тема «русские аниматоры в Голливуде» также еще ждет своего исследователя (среди них были и такие мастера, как Владимир (Билл) Титла (1904—1968), сын украинских иммигрантов, рисовавший персонажей диснеевских «Белоснежки и семерых гномов», «Пиноккио», «Фантазии»). Наброски к теме см. в: Pavlov 1998.

дах встал вопрос о запуске масштабной анимационной студии, было решено внедрять испытанные, то есть диснеевские, технологии. Диснеевские принципы построения движения с их выразительной мимикой, гиперболизацией жеста и прочими основными приемами были приняты и усвоены на экспериментальной студии под руководством В.Ф. Смирнова в середине 1930-х годов и позже — на «Союзмультфильме».

Целлулоидный конвейерный принцип принес с собой понятия черновой и чистовой фазовки, контуровки, заливки; в конце 1930-х была введена прорисовка, в сентябре 1949 года чистовую фазовку и контуровку объединили в операцию комплексной раскадровки на целлулоиде. В пятнадцатилетие, последовавшее за Великой Отечественной войной, советская мультипликация практически сохранила свой «диснеевский стиль», придав ему разновидность закругленной формы и плавный ритм, но избегая при этом очевидной деформации и не ударяясь в фарс, типичный для комедийных американских лент тех лет. О поисках оригинального стиля или возврате к авангардным экспериментам (скажем, в духе Маяковского, одного из пропагандистов принципов анимации в «Окнах РОСТА») не могло быть и речи.

Технологическое родство с Западом имело для советских аниматоров, как позже выяснилось, и некоторые негативные последствия, неизбежные при любой зависимости. В отличие от советского игрового

кино, в котором после 1953 года смогли появиться откровения М. Калатозова, М. Хуциева, Г. Чухрая и ряда других молодых талантливых режиссеров, «оттепель» не принесла ожидаемой революции советской анимации. Начало 1960-х годов было отмечено весьма скромным стилистическим и тематическим обновлением, происходившим в основном за счет включения фольклорных и этнических мотивов. В то время как соседи по социалистическому блоку — польские, чехословацкие и югославские[9] мультипликаторы — выпускали дерзкие короткометражки, советские аниматоры продолжали придерживаться конвенционального рисунка и дидактического содержания, сочетая традицию с прекрасной техникой исполнения и умением выстраивать безупречные повествовательно-драматические схемы (Bendazzi 1995, 177). Вплоть до середины 1960-х годов уделом мультипликации в СССР считалось развлечение массового зрителя и просвещение детско-юношеской аудитории (таких взглядов придерживался и знаменитый Иванов-Вано)[10]. На ниве анимации трудились мастера высокого класса — сестры Брумберг, Лев Атаманов, Михаил Цехановский, — однако пройдет еще несколько лет, прежде

[9] О самой инновационной из них — Загребской школе — см.: Osborn 1968, 46—51.

[10] За годы советской власти по чисто идеологическим соображениям на полку было сложено более дюжины мультфильмов, хотя гораздо большее число застряло на стадии производства (Бородин 2006, 152).

чем в советской мультипликации смогут появиться независимые студийцы, которые не побоятся обвинений в недетском интеллектуализме и элитарности.

Приключения Винни-Пуха в Советском Союзе

Писатель и переводчик Борис Владимирович Заходер (1918—2000) познакомился с историей Винни-Пуха в 1958 году при просмотре английской детской энциклопедии в библиотеке. «Русский отец» Винни-Пуха всю жизнь отстаивал больше чем просто право на первый перевод: он претендовал на авторство *русской версии* сказки. Несмотря на то что основания для подобной претензии были, Заходер несколько преуве-

славшись на ее «американизированный» <sic!> дух; в 1960 году перевод все же удалось издать в незадолго перед этим учрежденном издательстве «Детский мир» (с иллюстрациями Алисы Ивановны Порет). В 1965 году уже завоевавшая популярность книга появилась под маркой «Детгиза», и, таким образом, экранизация вышедшей многотысячными тиражами сказки была решением почти неизбежным.

По существовавшему законодательству сценарий должен был быть согласован между студией и автором перевода (при этом права собственно английского создателя, конечно, в расчет не принимались). Первоначально планировалось выпустить сериал по всей книге, и Хитрук с Заходером приступили к совместной

личивал собственную роль в популяризации книги и принижал достоинства коллег (особо нелепыми кажутся его упреки в недоброкачественности по адресу А.Н. Толстого в связи с обработкой повести про Пиноккио). Но такова участь любой страсти, а для Заходера «Винни-Пух» был именно ею, как сам он вспоминал позже: «Это была любовь с первого взгляда: я увидел изображение симпатичного медвежонка, прочитал несколько стихотворных цитат — и бросился искать книжку. Так наступил один из счастливейших моментов моей жизни: дни работы над “Пухом”» (Заходер 2002, 197).

Когда перевод был готов, крупнейшее советское детское издательство «Детгиз» отвергло рукопись, со-

работе. Некоторые эпизоды, фразы и песни (прежде всего знаменитая «Куда идем мы с Пятачком...»), отсутствовавшие в книге, были сочинены специально для мультфильма; ряд находок, например, разнообразные названия песен Пуха — шумелки, сопелки, пыхтелки — тоже отсутствуют в оригинале; перекомпоновке подверглась внутренняя сюжетная структура книги (начало шестой главы в мультфильме оказалось раньше конца четвертой и т.д.).

Восстанавливая историю неровных отношений соавторов и анализируя причины распада их краткого творческого союза, легко увидеть, что тандем Хитрук—Заходер был заранее обречен на провал. В конфликт вступили креативные силы гениального пере-

водчика и блестящего режиссера. Оба видели свою задачу в *переводе*: первый — с иностранного языка на русский, второй — с языка художественной литературы на пластический язык мультипликации. Проблема, как вскоре выяснилось, состояла даже не столько в разных темпераментах соавторов (подчеркнуто корректный, соблюдающий дистанцию, склонный к тонкой иронии Заходер и богемно-задиристый, не выбирающий под маской простоватости выражения Хитрук), но в фундаментальном несовпадении словесного и визуального языков, которыми оперировали с самыми благими намерениями переводчики. Фрагменты переписки между автором русского текста «Винни-Пуха» и воплотителем его анимационной версии в кинематографе свидетельствуют о полном отсутствии взаимопонимания между соавторами, а их диалог напоминает разговор глухого со слепым.

Незадолго до смерти Заходер писал в своих неоконченных мемуарах по поводу совместной работы с Хитруком:

> Как и полагается режиссеру, [Хитрук] первым делом стал соавтором сценария. Мы с Пухом взялись за работу с энтузиазмом. В частности, сочинили массу совершенно новых Шумелок, Кричалок и Вопилок... И надеялись, по правде говоря, что на экране появится вся книга. Ведь она прямо-таки создана для того, чтобы стать многосерийным мультфильмом. Казалось, это же сулила и выбранная режиссером форма — каждый фильм носил название книжной главы («Глава такая-то, где происходит то-то»), как бы обещая верность книге — до конца...

> Увы, мы, как говорится, считали без хозяина.
> Едва работа началась, обнаружилась наша с режиссером, мягко выражаясь, «творческая несовместимость». На первых порах мне казалось: все дело в том, что режиссер, привыкший, естественно, к самодержавному правлению в «своих» фильмах, был недоволен, столкнувшись со сценаристом, который имел свои взгляды на будущий фильм и пытался их отстаивать.
>
> (Заходер 2002, 216—217)

По утверждению Заходера, режиссеру решительно не нравилось то, что предлагал переводчик (и даже Шумелки вызывали у него протест). О сути разногласий можно судить по любопытным документам, сохранившимся благодаря тому, что Хитрук и Заходер в какой-то момент перешли на «соавторство по переписке». Что особенно ценно, Заходер не просто приводит интересные отрывки из писем Хитрука, но комментирует возмутившие его места, и таким образом, как на лакмусовой бумажке, становится очевидной нестыковка методов и горизонтов ожиданий обоих соавторов. В письме от 10 февраля 1969 года, когда кипела работа над сценарием первого фильма, Хитрук просит:

> Не могли бы Вы поправить первую песенку, поработать над ней? Особенно это касается первого куплета. Не обязательно напирать на то, что у Винни опилки в голове, что он — следовательно — ненастоящий, искусственный.
>
> (Заходер 2002, 217)

Примечание Заходера: «Это, на мой взгляд, странное заявление меня несколько насторожило. Но за

ним последовали еще более удивительные претензии. “Во втором куплете не совсем ясно, почему он боится толстеть (ведь история с кроликом будет только в следующем фильме, *если вообще будет*”» (здесь и далее курсив в цитатах из писем Хитрука принадлежит Б. Заходеру. — *Ю.Л.*). Объяснение, которое находит этой оговорке Заходер, грешит предвзятостью: перекомпоновка эпизодов и сокращение материала для экранизации любого литературного произведения почти неизбежны, тем более в таком экономном виде искусства, как мультипликация, стремящемся к минимуму немотивированных нарративных пауз (впрочем, ср. противоположный подход в медитативных фильмах Ю. Норштейна)[11].

Писатель делает вывод: «Похоже, что у Хитрука уже наклевывается решение — прекратить работу. Тем не менее режиссер продолжает давать мне ценные ука-

[11] Примеров того, как при киноадаптации Хитрук вырезал нединамические куски текста, — множество; ограничимся иллюстрацией из первой главы книги. Курсивом выделены места, лишние с точки зрения развития сюжета: «Пух выкарабкался из тернового куста, вытащил из носа колючки и *снова задумался* [ПАУЗА, ЛИРИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ]. И самым первым делом *он подумал о Кристофере Робине* [ПАУЗА]. — Обо мне? — *переспросил* [ПОВТОР] дрожащим от волнения голосом Кристофер Робин, *не смея верить такому счастью* [ПАУЗА]. — О тебе. Кристофер Робин *ничего не сказал* [ПАУЗА], но глаза его становились все больше и больше, а щеки все розовели и розовели. *Итак,* [КОНЕЦ ЛИРИЧЕСКОГО ОТСТУПЛЕНИЯ] *Винни-Пух отправился* к своему другу Кристоферу Робину, который жил в том же лесу, в доме с зеленой дверью». (Курсив и ремарки в скобках принадлежат нам. — *Ю.Л.*)

зания: “Одним словом, хотелось бы, чтобы первая песенка запомнилась так, как запоминается “Жил да был крокодил”. Ритм оставить прежний и прием прозаической вставки тоже оставить — это хорошо. Только одно сомнение (*!*): знают ли зрители, не читавшие книгу, что такое *сопелки* и *шумелки*?”» Заходер настолько раздосадован менторским тоном соавтора, что отпускает по его адресу шпильку, намекающую если не на отсутствие образованности, то по крайней мере на недостаток квалификации: «Не скрою — после этого письма у меня тоже возникли некоторые сомнения: не относится ли и режиссер к этой категории зрителей? Проще сказать — прочел ли он книгу? Но это были еще цветочки» (Заходер 2002, 217).

На самом деле Хитрук (владевший немецким, английским и французским языками[12]) был не только

[12] См., например, его перевод с английского «Анимационной книги» Кита Лейборна, опубликованный в «Киноведческих записках». Практически ровесник Заходера, Хитрук три года провел в Германии (1931—1934), куда был командирован его отец, инженер-станкостроитель. Знание немецкого языка пригодилось ему во время войны: в августе 1941 года Хитрука отправили в Иняз, эвакуировавшийся в Тольятти, а после победы над Гитлером он оставался служить в Берлине переводчиком и лишь в ноябре 1947 года вернулся на «Союзмультфильм» (Машир 2007). Заходер после окончания школы (1935) учился в Московском авиационном институте, затем на биологических факультетах Московского и Казанского университетов и в 1938—1947 годах — в Литературном институте им. А.М. Горького. В Великой Отечественной войне Заходер участвовал в качестве сотрудника армейской печати; Хитрук был командиром взвода радиоперехвата 17-й воздушной армии, отвечавшего за пеленгование переговоров немецких летчиков.

знаком с текстом Милна, но и прочитал его в оригинале. Данное обстоятельство, лишавшее Заходера монополии на импорт сказки, послужило подспудным источником многих недоразумений, но важно и другое — оно освободило восприятие Хитрука от чрезмерного влияния самобытной стилистики, навязанной тексту талантливым переводчиком. Вот как пишет о своем первом знакомстве с книгой сам Хитрук:

> «Винни-Пуха» мы... не мы, а я лично. Я не очень люблю употреблять слово «я», потому что считаю, что, когда разговор идет о создании фильмов, по крайней мере, в моей практике это все-таки коллективное творчество. Но я действительно давно мечтал об экранизации этого произведения. Даже не то, чтобы мечтал. Это, опять же, где-то так в затылочной части мозга вертелось: «А хорошо было бы сделать “Винни-Пуха”. <...> Я боялся подступиться к своей мечте именно потому, что мне была дорога в этой книге каждая строчка. Я прочел ее сперва на английском языке, мне подарили. Потом уже я познакомился с переводом Заходера. С великолепным переводом! Может быть, это даже не перевод, а вторая версия, настолько интересно он это сделал. Мне очень хотелось взяться за фильм, но я боялся[13].

Заходер менее великодушен по отношению к бывшему соавтору. Он никак не мог «смириться с тем, что по каким-то, одному Хитруку ведомым, причинам из

[13] Хитрук 2008, 190. Я признателен Ю. Михайлину, редактору-составителю книги воспоминаний Хитрука, за любезно предоставленную мне возможность ознакомиться с фрагментами рукописи в процессе ее издания.

фильмов исчез образ мальчика» (хотя пошел он на это скрепя сердце). «Смириться с попытками учить меня писать стихи (и самому предлагать образцы), наконец, смириться даже с тем, что режиссер всеми силами старался уйти “от действительности”, то есть от концепции книги» (Заходер 2002, 219). На самом деле отказ от фигуры Кристофера Робина (в первой серии сюжетная роль мальчика была передана Пятачку, во втором — Кролику) была не прихотью, а структурной необходимостью. Следует напомнить, что кроме обычных для художественной прозы приемов Милн использовал тормозящий восприятие принцип двойного нарратива и в сказке одновременно присутствуют два Кристофера Робина (первый — сын автора, к которому повествователь обращается напрямую и который иногда задает вопросы, касающиеся рассказываемой истории; второй — одноименный герой приключений, общающийся с лесными зверушками).

К зиме 1970 года у Хитрука, как и у Заходера, накопилось достаточно претензий:

> Теперь по очень важному и щепетильному вопросу. Хочу, чтобы и здесь у нас с Вами была ясность. Скажу откровенно, меня не удовлетворяет форма нашего сотрудничества. Не потому, что она ущемляет меня морально или материально (это вопрос не главный), а потому, что она не дает максимального результата. А результат может быть только один — хороший фильм или, по крайней мере, настолько хороший, чтобы сказать: «на лучшее я не способен».

До сих пор у нас такого сотрудничества нет. И дело тут не только в территориальной разобщенности. Видимо, сказывается разность характеров, убеждений и вкусов. С этим уж ничего не поделаешь, каждый из нас останется при своем. Давайте хотя бы попробуем устранить некоторые предубеждения.

У меня (да и не только у меня одного) сложилось впечатление, что Вы считаете «Винни-Пух» своей книгой, причем настолько совершенной, что добавлять или изменять в ней уже ничего не нужно. Я придерживаюсь иного мнения. Во-первых, это книга не Ваша (я знаю английский и мог бы воспользоваться оригиналом), но, будь она даже Вашей, Вы должны понять, что перевод ее из литературного ряда в пластический требует серьезного переосмысления.

Как бы то ни было, нам следует трезво и по-деловому решить, как дальше работать. Я говорил так откровенно для того, чтобы избежать впредь каких-либо недомолвок и недоразумений. Нужно раз и навсегда определить обязанности и ответственность каждого из нас и выполнять эти обязанности с полной отдачей сил. Так будет лучше и для нас, и для Винни-Пуха[14].

В ответном письме переводчик признавал, что послание Хитрука его крайне огорчило и удивило: «Среди целого букета претензий, упреков и обид выделим главное: оказывается, Вы чувствуете себя “морально и материально ущемленным”. В чем, как, кем, чем — об этом Вы предоставляете мне догадываться. Более того, Вы тут же оговариваетесь, что это, мол, “не главный вопрос”, а главное, дескать, в отсутствии контакта и невозможности добиться с таким соавто-

[14] Письмо Хитрука Заходеру, 23 января 1970 г.

ром “максимального творческого результата” и т.д.»[15]. Заходер пытался акцентировать внимание на практических аспектах сотрудничества, замечая в скобках, что и его не устраивает их партнерство, следовательно, надо искать приемлемую для обеих сторон форму, «оставив в стороне неактуальную проблему об авторстве “Винни-Пуха” и Ваших познаниях в английском языке»[16]. Не желая рвать с Хитруком окончательно, в виде примиряющего жеста Заходер добавлял, что уладить разногласия при наличии доброй воли с обеих сторон будет сравнительно легко. По всей видимости, к этому моменту заходеровские ламентации действовали на Хитрука уже слабо.

Распределение обязанностей между студией и переводчиком при работе над первой серией было сделано по инициативе режиссера, настоявшего на прерогативе в решении спорных вопросов. При этом Хитрук пообещал, что в сотрудничестве над следующей серией ведущим сценаристом будет как раз Заходер. После запуска первой части Заходер понял, что угодил в ловушку. «Практика показала, — писал Заходер режиссеру, — что максимальные результаты получаются не тогда, когда соавторы общаются лишь через секретарей и средства связи, а когда они садятся за стол и находят взаимоприемлемое решение.

[15] Письмо Заходера Хитруку, 27 января 1970 г.
[16] Письмо Заходера Хитруку, 27 января 1970 г.

К этому способу работы я Вас и призывал, и призываю. Возможно, при этом выяснилось бы, что не так уж велики расхождения у нас с Вами “в характерах, вкусах и убеждениях (!)” и не столь уж “наивны” мои представления о мультипликации» (Заходер 2002, 221). Но Хитрук отнюдь не спешил идти навстречу переводчику, призывавшему облегчить бремя «перегруженного работой Министерства связи и попроб[овать] вернуться к испытанному старому средству — к личному контакту. В интересах Винни-Пуха и всех-всех-всех!»

Любопытно, что в мемуарах самого Хитрука (писавшихся примерно в одно время с заходеровскими, то есть спустя четверть века после неудавшегося тандема) не только не упоминается об имевших место трениях с Заходером, но и несколько раз подчеркивается, что работа над сценарием «шла на удивление легко». Хитрук признает, что экранизация литературного произведения, будь то «Алиса в Стране чудес», «Винни-Пух» или сочинение Толстого, часто зависит от дерзости режиссера: «И мы рискнули. Тут то, что для меня всегда представляло самую большую трудность, — изложение истории в ее развитии, *то есть сценарий — здесь эта работа пошла на удивление легко*. Вообще, я должен сказать, что первый раз, когда я не проклял себя после окончания фильма, это было после работы над “Винни-Пухом”» (Хитрук 2008, 192;

курсив мой. — *Ю.Л.*). Вряд ли Хитрук кривит душой или искажает историю, но когда он говорит о «работе над сценарием», то имеет в виду ближайших соратников по «Союзмультфильму». Заходер в этот узкий круг, естественно, не входил, и поэтому его творческие идеи фактически оказались не востребованы.

По счастью, к явному скандалу кризис все-таки не привел. Борис Заходер никогда не отказывался от соавторства фильмов о Винни-Пухе, а только подчеркивал неудовлетворенность конечным продуктом[17]. Обиду Заходера понять можно: будучи ответственным профессионалом, он испытывал чувство долга перед аудиторией и жалел о том, что сериал прекратился, не исчерпав своего потенциала. Хитрук, напротив, сделанным был доволен, и его не очень интересовала целостность саги о лесном сладкоежке. Как художник он добился качественных результатов: поэкспериментировал в области ритмических сбоев, динамики цве-

[17] «Как бы ни велики были потери, понесенные книгой, эти фильмы все же сделали немало хорошего. А могли сделать еще гораздо, гораздо больше... И поэтому жаль, очень жаль, что начатое дело не было доведено до конца. Еще печальнее, что одновременно — в силу авторитета данного режиссера и особенностей нашей страны — была отрезана возможность появления иных, более полных и, возможно, более полноценных экранизаций. Это тем более обидно, потому что — свято место пусто не бывает — образовавшийся вакуум заполнили ужасающие изделия фирмы с торговой маркой "Дисней". Наши с Хитруком фильмы, что бы о них ни думать, все же на порядок выше фильма Диснея: я имею в виду, конечно, первую диснеевскую ленту по "Винни-Пуху"» (Заходер 2002, 222).

та[18], плоскостной композиции, наконец, превратил антидидактического персонажа в любимца публики (впрочем, в теории мультипликации давно было замечено, что конфликтные типажи гораздо интереснее и предпочтительнее для зрителя, а подлинные юмор и драматические ситуации производятся как следствие дисфункциональной логики в поведении персонажей с характерными недостатками; см.: Wellins 2005, 58[19]).

Поставленная художественная задача, даже если она заключалась в малозаметных Заходеру примечательных мелочах, была выполнена. Работа над «Винни-Пухом» заняла три года (каждая серия — по году; подобные затраты труда и времени на 15-минутную ленту невозможно представить в условиях рыночной экономики), и следовало двигаться дальше. Неосуществлению замысла во всей его полноте способствова-

[18] Оговоримся, что нарочитая яркость и даже пестрота мультфильма, по-видимому, не могла быть полностью оценена всеми юными советскими зрителями в силу отсталости государства по части оснащения бытовой техникой. Коллега-славист, проведший ленинградское детство в 1980-е годы в квартире с черно-белым телевизором и покинувший СССР юношей, рассказывал об испытанном им шоке после случайного пересмотра мультфильма Хитрука в оцифрованной лазерной копии. Данный фактор следует брать в расчет, говоря о тонкостях восприятия теле- и кинопродукции потребителем брежневской эпохи в целом.

[19] Отчасти об этом же на материале русской литературы пишет Татьяна Ковалева в статье «Поэт Незнайка, малыши и малышки на сцене русской поэзии для детей» (Новое литературное обозрение. 2005. № 76. С. 218—237).

ли как новые политические веяния, так и охлаждение к рабочему процессу со стороны самого режиссера, вскоре окончательно переключившегося на педагогическую деятельность.

Секреты советского буфета

Медведи в советских рисованных и кукольных мультфильмах до Хитрука бывали достаточно шаблонны[20]. Даже герои «Двух жадных медвежат» (1954), первой объемной картины студии «Союзмультфильм», шились по образцу магазинных плюшевых игрушек. В сценарии Л. Кассиля, написанном по мотивам венгерской народной сказки, пара глупых медвежат, которым все время снится мед, находят в лесу громадный круг сыра (судя по надписи «I сорт» на упаковке, прямиком из советского гастронома); братья никак не могут поделить находку, а лиса, вызывающаяся помочь по-справедливому, в результате объедает доверчивых жадин. Пожалуй, единственным отклонением на фоне восточноевропейской анимации стал польский мультфильм «Мишка-мохнатик» (1968) режиссера

[20] Ср.: «Мишка-задира» (1955), «Медвежонок на дороге» (1965), «Медвежонок Римцимци» (1966). В работе над некоторыми из них принимал участие и сам Хитрук в качестве художника-мультипликатора: вспомним макабрических белых медведей из «Цветика-семицветика» (1948) или иронически изображенного плюшевого мишку-конферансье в мультфильме «Необыкновенный матч» (1955).

Юзефа Чвертни (Jyzef Cwiertnia), героем которого была ожившая игрушка с громадными оттопыренными ушами — нечто среднее между Микки-Маусом и Чебурашкой, которого, впрочем, Роман Качанов предъявил зрителю только год спустя в кукольном мультфильме «Крокодил Гена».

На Западе импульс к поиску новых форм был, как ни странно, задан коммерческой рекламой: в 1960-е годы в анимационных телевизионных роликах возник целый симпатичный зверинец — выделим относящихся к нашей теме медведей Шугар-бера и Йоги-бера (персонажа, у которого при разговоре двигался один рот, а во время ходьбы перебирали только нижние лапки, что позволяло студии сэкономить сотни эскизов). К первому проявила интерес компания—производитель кукурузных хлопьев «Келлогз», второй украшал упаковки детских продуктов фирмы «Дженерал Фудс» (Beck 2004, 312; 184). Силы советской анимации также оказались однажды востребованными для нужд массовой рекламно-пропагандистской кампании. При подготовке оформления московской Олимпиады-80 по заказу сверху был придуман виннипухообразный символ международных спортивных игр — медвежонок Миша[21], витальность которого

[21] Эскиз В. Чижикова был утвержден в качестве официального талисмана в декабре 1977 года. Мишка стал персонажем серии мультфильмов «Баба-Яга против!» (1980, «Союзмультфильм»).

Персонаж Шугар-бер. Персонаж Йоги-бер.
Фотографии из книги: Jerry Beck. *Animation Art. From Pencil to Pixel. The History of Cartoon, Anime and CGI.* N.Y.: Harper Design

Скриншот из мультфильма «Мишка-мохнатик» (1968, реж. Ю. Чвертня)

должна была подновить консервативный имидж брежневской геронтократии (MacFadyen 2005, 114).

Приступая к разработке внешнего облика персонажей, Хитрук откровенно (по мнению Заходера, даже чересчур) делился личным ви́дением: «Я понимаю [Винни-Пуха] так: он постоянно наполнен какими-то грандиозными планами, слишком сложными и громоздкими для тех пустяковых дел, которые он собирается предпринимать, поэтому планы рушатся при соприкосновении с действительностью. Он постоянно попадает впросак, но не по глупости, а потому, что его мир не совпадает с реальностью. В этом я вижу комизм его характера и действия. Конечно, он любит пожрать, но не это главное»[22]. Заходер был в шоке: «Такая характеристика Винни-Пуха меня, по правде сказать, ошарашила. Стало ясно, что хитруковский Пух, которого режиссер называет “маньяком” (!) и которого мы увидим на экране, сильно отличается от настоящего...» (Заходер 2002, 218).

Что имеется в виду под *настоящим* Пухом — соответствие рисункам Шепарда или собственному воображению, — писатель Заходер не уточнил, но, судя по письмам советских телезрителей, именно хитруковский нереальный медведь оказался наиболее удачным воплощением Винни-Пуха[23].

[22] Письмо Хитрука Заходеру, 23 октября 1970 г..

[23] На кого похож Винни-Пух? // Советская культура. 1977. № 69. 26 авг. С. 6; № 77. 23 сент. С. 5—6.

На экране образ медвежонка, по сравнению с первоначально задуманным, претерпел изменения, главным образом из-за компромиссов технического характера. Чтобы сделать технологический процесс эффективнее, аниматорам пришлось упростить уровень исполнения фактуры: «Сперва попробовали порисовать Винни-Пуха. Просто получается он или нет. Вот он сидит в кресле. Он не сразу у нас получился. То есть он получился и даже очень интересно, может быть даже интереснее, чем он сейчас в фильме, но тот Винни-Пух, которого мы придумали, требовал работы необычайной сложности» (Хитрук 2008, 192). Трудность раннего варианта Винни-Пуха состояла в том, что его нюансы потребовали бы тушовки мелкими штришками, которые предстояло раскладывать на десятки тысяч рисунков.

Художник-постановщик и главный ассистент режиссера Эдуард Васильевич Назаров подтверждает нелегкие обстоятельства рождения заглавного героя. Хитрук подолгу сидел с аниматорами, «обкатывал то, что получалось, ругался и только что не дрался» (Капков 2004). На ранних стадиях Хитрук планировал придать Винни-Пуху форму боба. По мнению режиссера, она должна была в полной мере отражать суть героя («медвежонок хоть и глупенький, но думающий»), к тому же данная матрица была бы удобна для работы: в движении персонаж почти не менялся. Но однажды аниматор Владимир Зуйков принес эскиз

совершенно невообразимого персонажа: «Это был не медвежонок, а взбесившийся одуванчик, существо неопределенной формы: шерстяное, колючее, будто сделанное из старой швабры, потерявшей форму. Уши — как будто их кто-то жевал, но не успел отъесть одно из них. Нос — где-то на щеке, разные глаза, да и все у него было врастопырку. Но что-то в этом было! И Хитрук схватился за голову: “Черт, что это вы придумали!” Он всегда хватался за голову, и все выражения крайнего возмущения или удовольствия — все начиналось с “черта”» (Капков 2004). Наброски Зуйкова были взяты за рабочую основу, и в конце концов под руководством Хитрука несчастного зверя выровняли[24].

Как видно, к относительно простой форме Винни-Пуха создатели шли долго, но даже в таком виде «играть» персонажем оказалось достаточно трудно. «Поскольку изначально он обжора, то не мог быть худым. Значит, наклоняться он должен всем телом, поворачиваться — всем телом, смотреть вверх — тоже всем телом. Башку повернуть сильно он не может, только чуть-чуть. И вот поскольку наш Винни-Пух весь состоит из невозможностей, то попробуй с ним что-то сделай! Но тут-то и появляется интерес» (Кап-

[24] Гармоничность негармоничного в случае неуклюжего Винни-Пуха оказалась в полном соответствии со средневековой теорией пропорциональности, когда «простая согласованность отдельных частей привела к формированию целостного образа и формы» (Эко 2004, 59).

Кадры из мультфильма
«Винни-Пух» (1969, «Союзмультфильм»)

ков 2004). В поисках физически невозможных положений аниматоры изрисовывали огромное количество бумаги, и даже банальные для нормального персонажа движения оборачивались кошмаром (например, Винни-Пух не просто заглядывает в нору — он сначала весь переваливается вперед, зад занимает место головы, и только затем неуклюжая поза приходит в неожиданное равновесие).

Очевидно, что в поисках оригинального Винни-Пуха его союзмультфильмовские создатели отталкивались не только от существующей графики Шепарда, но и от иллюстраций к русскому переводу «Винни-Пуха» (1960), автором которых была известная ленинградская художница Алиса Ивановна Порет, ученица К. Петрова-Водкина и П. Филонова. Наряду с небольшими черно-белыми виньетками Порет создала цветные многофигурные композиции («Спасение Крошки Ру», «Савешник»), а также первую карту Стоакрового леса на русском языке.

Минус иллюстраций Порет в том, что в ее исполнении Кристофер Робин сильно напоминает пионера из клуба юннатов в окружении колхозных животных, а в отношении медведя закрадываются подозрения, будто он взят напрокат из типичной витрины магазина сети «Детский мир». Парадоксально, но, когда хитруковский Винни-Пух затмил все существовавшие до него типажи, советские художники попробовали вернуться теперь уже к диснеевскому канону[25], восходящему, в свою очередь, к иллюстрациям Э. Шепарда (Ernest Howard Shepard) 1926 года. После того как компания Диснея приобрела авторские права на графику Шепарда, соответствующий образ в американских мультфильмах стал именоваться «классиче-

Иллюстрация А. Порет к русскому переводу сказки А. Милна (М.: Малыш, 1970)

Иллюстрация Б. Диодорова и Г. Калиновского к русскому переводу сказки А. Милна (М.: Детская литература, 1978)

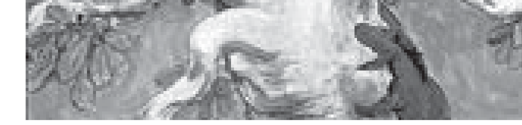
ский Пух». Сам английский художник под конец жизни возненавидел собственное творение, которое, по его мнению, несправедливо потеснило его прочие творческие достижения (четверть века Шепард работал ведущим политическим карикатуристом журнала *Punch*) (Benson 2006).

[25] В художественном решении Бориса Диодорова и Геннадия Калиновского (1978) Винни-Пух и его друзья гораздо ближе к голливудским прототипам. Курьез данного издания состоит в том, что на его страницах представлены два разных стиля: первая серия выполнена в черно-белой графике тушью (назовем ее «голливудской»), вторая — в акварельной технике и более загадочна (в стилистике норштейновского «Ежика в тумане»). Тираж данного издания составил 300 000 экземпляров — в два раза больше, чем книги с иллюстрациями Алисы Порет.

Иллюстрация Б. Диодорова и Г. Калиновского. 1978

и его внешний облик был нащупан не сразу: «Изначально он был, как вертикальная толстенькая сарделечка, но что-то нас не устраивало. Мы сидели с Вовой [Зуйковым], корябали-корябали, и вдруг он взял и вырисовал у этой колбаски тоненькую шейку. И все встало на свои места» (Капков 2004).

Заяц в российской мультипликации — далеко не трусишка, а часто весьма находчивый зверек (ср. в мультфильме «Лев и заяц», 1949; кстати, художниками-мультипликаторами в этой ленте по мотивам басни «народного поэта Дагестана Гамзата Цадаса» выступили Ф. Хитрук и В. Котеночкин). Представление о профиле Кролика дает отрывок из письма Хитрука (курсив и знаки в скобках выражают крайнюю степень



Э. Шепард. «Винни-Пух и друзья у входа в домик» (чернила, акварель, бумага). Начальная цена этого подписанного автором эскиза к обложке итальянского издания книги на английском аукционе — 45 000 фунтов стерлингов.

В отношении остальных персонажей мультфильма существовал определенный консенсус. «Пятачок ясен, как на ладони», — писал Хитрук Заходеру[26]. Правда,

[26] Письмо Ф.С. Хитрука, 23 октября 1970 г. К сожалению, в этом месте Заходер купировал более развернутое хитруковское объяснение образа Пятачка.

недовольства цитирующего данный фрагмент Заходера): «С Кроликом совсем сложно, особенно в этой главе. Его характер не задан, и ему, по существу, нечего делать. (?) *В литературе свои законы, там можно не объяснять и не показывать действия. В фильме же это обязательно* (!)»[27]. Заходер язвительно комментирует: «Совершив это удивительное открытие в теории литературы и заодно открыв, что если характер Пуха он и понял, то, мягко выражаясь, весьма своеобразно, а характера Кролика — вообще не заметил, режиссер бестрепетно продолжает: “Чем занять Кролика? Допустим, он нахватался разных сведений (начитан-

[27] Письмо Ф.С. Хитрука, 23 октября 1970 г.

ный очкарик и обожает сообщать их каждому встречному. Это — его страсть. Сведения могут быть самые нелепые и смешные, сколько ножек у сороконожки (36) или что-нибудь в этом роде. *Словом — маньяк, но не такой, как Пух (тот тоже не от мира сего), а совершенно иного рода* (!)"»[28].

Хотя Хитрук это определение не вербализовал, из его характеристики («начитанный очкарик») следует, что Кролик являет собой анекдотический образ *советского интеллигента* со всеми положенными тому клише — от близорукости до квазифилософского дискурса («Я — бывают разные!»). Заостряя, по сравнению с книгой, эмоциональные портреты персонажей[29], Хитрук снабдил Кролика не только внешними атрибутами, но и внутренними противоречиями «интеллигента». В эпизоде визита к Кролику Винни-Пух не узнает голос хозяина, что может быть отнесено на счет его амплуа простака. Другое дело Кролик, располагающийся на балкончике, который прекрасно видит своих гостей, но говорит неправду. Когда резон-

[28] Письмо Ф.С. Хитрука, 23 октября 1970 г.

[29] Если в тексте Милна Кролик еще слегка сентиментальничает (упрекая застрявшего Винни-Пуха вполне по-дружески: «Ты, *дружок*, занял у меня почти всю комнату...» — и предлагая вешать полотенца ему на задние ноги, чтобы они не торчали совершенно зря), то в мультфильме веселость Кролика быстро сменяется нервным раздражением. Так же, в отличие от милновского текста, где Кристофер Робин ласково шепчет: «Ах ты, *глупенький мой* мишка!», рассудительного Винни-Пуха у Хитрука меньше всего можно заподозрить в глупости.

ные доводы Винни-Пуха ставят его в тупик, то именно *стыд*, а не косвенные улики заставляет открыть непрошеным гостям двери и вознаградить их за перенесенные неудобства всем, что хранится в буфете.

В этой «бесхребетности» Кролика, как кажется, скрыта еще одна чутко уловленная Хитруком черта поведения типичного советского интеллигента (его «гибель и сдача», по знаменитой формулировке Аркадия Белинкова, эмигрировавшего за год до выхода на экраны первой серии трилогии) — страдать и рефлексировать по поводу состояния, причиненного собственными релятивизмом и нерешительностью. Двойственность характера героя в хитруковской интерпретации подчеркивается устройством домика Кролика, совмещающего два уровня, в котором основную функциональную роль выполняет его *подвальная* (и одновременно *кухонная*), невидимая часть[30].

Пока его отношения с Заходером подразумевали еще какие-то объяснения, Хитрук настаивал: «О Сове

[30] Ср. понятие подполья в русской идиоматике как полулегальной активности. В визуальном плане избушка на дереве, совмещенная с подземельем, могла быть навеяна моделью, ранее встречавшейся в диснеевских анимационных лентах (например, «Черепаха и Кролик» — *The Tortoise and the Hare*, 1935). Другой прием Хитрука — визуализация грамматических ошибок. В отличие от надписи без единой ошибки перед домом Кролика призыв вытирать ноги на коврике у жилища Совы немедленно компрометирует героиню. Без сомнения, жилища героев и их декорации в полном смысле слова являются «говорящими» (так, на створках окон домика Пятачка нарисованы два сердечка, символизирующие мир и дружбу).

нужно поговорить. По-моему, это не мудрая сова, она только считает себя мудрой (поскольку она сова) или притворяется мудрой. Иногда ей это удается, иногда нет. На самом же деле она феноменально глупа и самонадеянна. И очень обидчива. Может быть, из-за того, что недобра, а может быть, по старости»[31]. Все тот же упрек в интеллигентской инертности сквозит в сценарной добавке текста поздравления для Иа-Иа, отсутствующего у Милна и Заходера: «Поздравляю! Желаю счастья в личной жизни!» Банальный тост выдает банальность Совы, тогда как Винни-Пух при внешнем тугодумстве отличается оригинальностью поведения и нестереотипностью мышления. Еще до ее равнодушно-насмешливой реакции («Хвост пропал? Ну и что!») совиная недружелюбность и подозрительность задаются Хитруком чисто визуальными средствами: при первом знакомстве зритель видит не саму птицу, а только круглые желтые глаза в темной прорези дверцы ее избушки. Данный кадр вызывает у зрителя чувство потенциальной опасности, источник которой, однако, не очевиден. Причины подсознательного беспокойства можно выявить при пересмотре всего мультфильма, когда внимательный зритель

[31] Письмо Ф.С. Хитрука, 23 октября 1970 г. Заходер заключает: «Выдав героям эти умопомрачительные характеристики (сказать по правде, они мне иногда казались его автохарактеристиками), режиссер оптимистически заключает: “По-моему, может получиться неплохое трио”» (Заходер 2002, 217—218).

обнаружит внутреннюю рифму: точно такие же глаза (только не одна пара, а несколько) смотрели на Винни-Пуха из пчелиного дупла!

После того как основные биомеханические и психологические конструкции для персонажей были найдены, а структура сценария и диалоги — готовы, оставалось «упаковать» сцены таким образом, чтобы их было удобнее смотреть. Но, как и в любом искусстве, роль планирования в анимационном процессе не стоит преувеличивать — известно, что ряд находок в сериале был сделан совершенно случайно. Так, по ошибке возник пружинистый шаг Винни-Пуха, главной особенностью которого является то, что верхняя лапа направляется у медвежонка туда же, куда и нижняя. Хитрук и аниматоры решили эту ошибку не исправлять, в результате чего получилась трогательная и выразительная походка.

Некоторые особенности поведения персонажей корректировались непосредственно по ходу работы. В одной из бесед Хитрук признался, что Винни-Пух многим обязан Евгению Леонову. Когда актер пришел в студию и встал перед микрофоном, готовясь произнести первые фразы роли для пробы, он вдруг внешне преобразился, став похожим на забавного симпатичного медвежонка себе на уме. Хитрук позже учитывал черты, жесты, мимику Леонова в рисунках, и это отразилось на внешнем облике Винни-Пуха в филь-

ме (Капков 2004). Имя другого неожиданного прототипа назвал Эдуард Назаров, отметивший сходство медвежонка с автором русского пересказа: «Борис Заходер — был похож на Винни-Пуха, только гораздо тяжелее. Когда он садился в машину, она почти опрокидывалась. Хотя автором он был легким. Но при этом он все-таки больше любил то, что написал, чем наш фильм» (Капков 2004).

Выбор обаятельного Е.П. Леонова (вскоре, в 1972 году, награжденного званием народного артиста РСФСР), как и в случае диснеевской экранизации, был предопределен[32]. Хитрук искал не просто особый тембр, но узнаваемый зрителем актерский типаж (для достижения эффекта после синхронного озвучивания голос перезаписывался на другой скорости). За исключением Леонова, об остальных актерах, озвучивавших роли в сериале, массовый зритель знает сегодня меньше. Между тем Пятачок говорит голосом актрисы Академического театра им. Моссовета Ии Саввиной, исполнявшей в 1960-е годы серьезные роли в драматических экранизациях русской классики, включая «Даму с собачкой» (1960) И.Е. Хейфица; голос ослика Иа-Иа

[32] Американского Винни-Пуха в фильмах 1960—1970-х годов озвучивал Стерлинг Холлоуэй (Sterling Holloway, Jr.), в послужном списке которого к тому времени насчитывалось участие более чем в ста фильмах и телевизионных шоу. Холлоуэй, чей голос стал диснеевской фирменной маркой, среди трех анимационных ролей озвучил голоса Каа («Книга джунглей») и Чеширского кота («Алиса в Стране чудес»).

принадлежал Эрасту Гарину, начинавшему свою актерскую карьеру в Театре им. Вс. Мейерхольда[33].

К созданию адекватного аудиоряда трилогии приложил усилия и композитор Моисей Самуилович Вайнберг, который, подобно большинству участников проекта, имел за плечами солидный академический опыт и успех в большом кино[34]. Несмотря на то что Хитрук никогда не боялся экспериментировать со звуком, в «Винни-Пухе» был использован классический и предсказуемый для детской мультипликации саундтрек[35]. Взаимопонимание с композитором для

[33] Саввина снялась также в фильмах «Кроткая» (1960), «Анна Каренина» (1967), «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967), «Служили два товарища» (1968). Школа Мейерхольда предопределила последующую творческую судьбу Гарина, его склонность к буффонаде и жанру сатиры (у него был запоминающийся гнусавый голос с характерными «наставительными» интонациями, благодаря чему Гарин также много работал на радио).

[34] Вайнберг окончил две консерватории (варшавская по классу фортепиано, 1939; белорусская по классу композиции, 1941), написал несколько балетов и опер, музыку для театра, многочисленные романсы. До прихода к Хитруку композитор успел поработать на постановках фильмов «Летят журавли» (1957) и «Гиперболоид инженера Гарина» (1965).

[35] На этом фоне практически не выделяется даже нетривиальная для советской мультипликации инструментовка (например, издевательский джазовый контрабас, отбивающий ритм в песенке «Вот горшок пустой!..»). Если несчастный Ослик одиноко стоит у лужи, то звучит жалобная скрипка («Винни-Пух и день забот»), и таких примеров множество. Напротив, в картине «Фильм, фильм, фильм» (1968) песни за кадром исполняет ВИА «Сокол», по рок-н-ролльному ритму, энергичности текстов и электрогитарному сопровождению — отечественный аналог модных «Битлз».

Хитрука было ключевым условием, потому что, по собственному признанию режиссера, он не обладал достаточной музыкальной образованностью, а недостаток грамотности компенсировал интуицией.

Уроки Маяковского

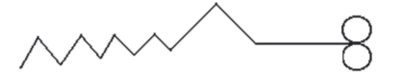
Идея сериала для советского кинематографа в конце 1960-х годов была еще в диковинку, и для правильной организации проекта Хитруку пришлось придумывать не существовавшие до этого в практике аниматоров приемы, в частности разработку «пилотной» серии, от успеха которой во многом зависит дальнейшая судьба сериала. По законам «пилота», где важен точный внутриэпизодный, внутрисценный, внутрикадровый расчет, первая серия «Винни-Пуха» заложила образную систему сериала, типажность, характер, форму взаимоотношений и линию поведения каждого персонажа. Хотя в последующих сериях прибавлялись новые персонажи, в первом мультфильме создатели потратили значительное экранное время на то, чтобы ввести и представить главных героев. Вторая серия «Винни-Пух идет в гости» сразу начиналась с завязки. Режиссер рассчитывал на то, что зритель уже посмотрел первый фильм, а значит, введение в атмосферу можно было свести к минимуму. Чтец-автор декламировал: «Как-то утром, когда завтрак уже давно кончился, а обед еще и не думал начинаться,

Винни-Пух не спеша прогуливался со своим другом Пятачком и сочинял новую песенку...» Под это вводное предложение хитруковской команде требовалось изобразить шагающих вместе героев, и было придумано, что они бродят между тремя соснами. По идее Хитрука, это должна была быть не просто походка, а поиски поэтического ритма. Толчком режиссеру послужил Маяковский (Хитрук не уточняет название источника, но речь идет об известной статье «Как делать стихи?», 1926):

> [Винни-Пух] ищет ритм своей песенки. Это я у Маяковского где-то вычитал, что вот он шел по улице и вот так вот шагал. Он даже не слова сочинял, а сочинял шаг своего стихотворения. Вот это нам и нужно было. Значит, нужно было очень тонко и четко разработать ритм его будущей песенки, ритм действия. Для этого приходилось самому как-то вышагивать и искать ритм, который должен был все время сбиваться: нет, не то! Он говорит: «Нет, не то!» И начинал снова: «трам-па-пам-па-пам...» Ну, некоторая пародия на такого рода поэтическое сочинительство. И где-то нужно было расставлять акценты. Значит, для себя нужно было очень четко представить всю эту схему.
> (Хитрук 2008, 292; гл. 17, «Ритмический расчет фильма»)

Детальная разработка схемы одновременно была предназначена и для композитора. Задача Вайнберга заключалась в том, чтобы передать структуру зыбкого и неустойчивого ритма, который постоянно начинается, но обрывается, чтобы опять начаться с нового захода.

К статье Маяковского, как известно, прилагалась одна-единственная схема, изображающая нечто среднее между горизонтально растянутой пружиной с двумя кружками и глазастой гусеницей: не эта ли карикатурная мультяшка, похожая на лаконичный росчерк аниматора, подкупила Хитрука?



Воспроизводится по изданию: *Маяковский В.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: Правда, 1973

При абстрагированном перечитывании статьи Маяковского действительно возникает очень точное описание психосоматики Винни-Пуха:

> Все эти заготовки *сложены в голове*, особенно трудные — записаны...
>
> На эти заготовки у меня уходит все мое время. Я трачу на них от 10 до 18 часов в сутки *и почти всегда что-нибудь бормочу*. Сосредоточением на этом объясняется *пресловутая поэтическая рассеянность*.
>
> Работа над этими заготовками *проходит у меня с таким напряжением*, что я в девяноста из ста случаев знаю даже место, где... пришли... те или иные рифмы, аллитерации, образы и т.д. <...>
>
> *Я хожу, размахивая руками и мыча еще почти без слов*, то укорачивая шаг, чтоб не мешать мычанию, то помычиваю быстрее в такт шагам.
>
> (Маяковский 1973, 3: 272, 282; курсив мой. — *Ю.Л.*)

Поэт уверял, что не знает источника основного гула-ритма — для него это всякое повторение звука,

шума, покачивания. В каком-то смысле филологическая сцена, в которой Винни-Пух и Сова обсуждают тонкости «правильнописания», органично вытекает из отказа от бесплодного теоретизирования в пользу практического действия[36]. Предупреждение Винни-Пухом Совы, чтобы та не забывала, что у него в голове опилки и «*длинные слова* [его] только огорчают», можно сравнить с вызовом Маяковского, который заявил, что из поэтических размеров он не знает ни одного, но убежден, что «для героических или величественных передач надо брать *длинные размеры* с большим количеством слогов, а для *веселых — короткие*» (Маяковский 1973, 3: 283).

Искусство быть идиотом: стиль и композиция

Так называемое наивное искусство во многом заложило основы русского авангарда 1910-х годов (лубок, детская графика, этнические мотивы из искусства примитивных народов-аборигенов были переосмыслены в работах М. Ларионова, Н. Гончаровой и их единомышленников). Презумпция маски «наивного зрителя» закрепляется в мультфильмах о Винни-Пухе

[36] Заходер ориентировал каламбур на школьный словарь советского младшеклассника. В русском переводе английскую фразу «the customary procedure» / «Crustimoney Proseedcake» он переиначил в «обычная процедура» / «Бычья Цедура».

в первую очередь за самой камерой, отождествляемой с точкой зрения зрителя. Средство, которым Хитрук достигает «снижающего» эффекта, заключается в отставании при переключении близкого и дальнего планов. Наример, в серии «Винни-Пух идет в гости» медвежонок останавливается, обдумывая, где бы поживиться; Пятачок не сразу может проследить мысль большого друга и наскакивает на него, а догадавшись, бежит вслед за удаляющимся на задний план Пухом. Оба героя уменьшаются в размерах на фоне условного леса — между тем камера не спешит последовать за ними (как это происходило в мультфильме до описываемого момента), оставляя слегка продленной паузу — а с ней и момент рецептивной растерянности. Таким образом, моделируется реакция зрителя: вынуждая на несколько секунд замереть перед информационно пустым экраном, украшенным только лесными виньетками, наблюдателя лишают свободы выбора точки зрения.

Обыгрывание *внезапных сбоев* — сознательный прием Хитрука. В первой серии Винни-Пух вслух ищет свой поэтический ритм: «“Кто ходит в гости по утрам, тот поступает мудро...” Нет, не то! “Куда идем мы с Пятачком — большой-большой секрет, и не расскажем мы о том, о нет! И нет... и — и да!”» Задачей Хитрука было найти эквивалент запинающемуся тексту в ритмической структуре. Яркой находкой для иллюстрации этого непопадания в ритм стало реше-

ние запустить следом за Винни-Пухом Пятачка, который все время пытается пристроиться к ритму. В момент, когда он к нему, наконец, пристроился, происходит неожиданный сбой — Пятачок наталкивается на друга, чтобы отпрянуть и снова засеменить. Пятачок в любом случае на полтора шага отстает от Винни-Пуха — и по мысли, и по действию. Когда подобные находки выстраивались на концептуальном уровне, делом мультипликаторов было перевести их в адекватное изображение на целлулоиде.

Согласно Маяковскому, в статье «Как делать стихи?» сравнившему поэзию с шахматами (Маяковский 1973, 3: 268), даже самый гениальный ход не может быть повторен при аналогичной ситуации в следующей партии. Хитрук, напротив, весь принцип повтора построил на возвращении неожиданности: «Я оперировал ими, этими повторениями. Я считаю, что это тоже прием. Повторение чего-то есть прием — особенно в сериалах, когда зритель идет за вами и вы должны его настроить на этот ритм, и там, где нужно, если вы здорово манипулируете сознанием зрителя, вы можете заставить его носом ткнуться и, значит, переориентироваться» (Хитрук 2008, 293). Здесь раскрывается, как кажется, важнейшая для понимания поэтики Хитрука идея *гипотетической игры со зрителем*.

Не случайно игровые принципы заложены непосредственно в начале трилогии, и внимательному зрителю не составит труда расшифровать правила игры.

Первая серия открывается рисунком, который должен напомнить настольную игру, — картой с изображением леса, полян, Пуховой опушки и старого дуба, с дорожками и оставленными на них следами. Камера скользит по полю, но темп ее движения меняется резкими сдвигами. С появлением субъекта повествования становится ясно, что зрительная аритмия полностью подчинена физиологическим особенностям медвежонка: камера замирает и начинает двигаться вместе с ним, и в зависимости от этого динамизируется вокруг весь пейзаж.

Сам режиссер признавал наличие игрового элемента в своей художественной системе и свидетельствовал о кропотливой работе, необходимой для успеха психологического трюка: «Это приятная игра... И когда это получается, огромное удовольствие и вы получаете, и зритель тоже... Но для этого нужен, наверное, и опыт, и попытка психологически проникнуть в подсознание. Ничего такого у нас нет, что не требовало бы вот этого подсознательного анализа. Ни один жест у нас спонтанно не происходит. Ведь мы все должны придумать, продумать и разложить...» (Хитрук 2008, 293).

Благодаря тому, что минимальные внешние проявления признаков мысли точно соотносятся друг с другом, реакции персонажей разгадываются и взрослыми, и детьми. Способность Хитрука проникать в психологию восприятия зрителя ценилась коллегами

по цеху[37], а сам режиссер хорошо сознавал парадоксальную природу экранизируемого произведения и не пытался ее упростить. Недаром Хитрук так настоятельно просил Заходера придумать стишки, максимально похожие на начало «Крокодила» К. Чуковского, но цитировал лишь первую «приличную» строку:

Жил да был
Крокодил.
<Он по улицам ходил,
Папиросы курил.>

По меткому наблюдению М. Петровского, «крокодилиады» Чуковского представляют собой перевод на «детский» язык великой традиции русской поэзии от Пушкина до наших дней. Для Чуковского, с его способностью чутко и точно улавливать соцально-культурные процессы начала XX века, низовые жанры искусства — рыночная литература, цирк, эстрада, массовая песня, романс и кинематограф — сложились в новую и жизнеспособную систему (Петровский 2006, 31—32). Но если для многих произведений «высокой» классики характерно нисхождение по возрастной лест-

[37] По точному определению Е. Мигунова, в некоторой рафинированности монтажа и сухости изображения у Хитрука присутствует «пружинная хлесткость, аппетитность статик, внутренний, потенциальный, зарождающийся в зрительских головах подтекст. Не поверхностный, а именно органично возникающий — как по волшебству. Рисованные персонажи живые — не потому что двигаются, а потому что думают» (Мигунов 2002). Воспоминания художника-постановщика Евгения Тихоновича Мигунова датированы 30 октября 1982 года, но впервые опубликованы лишь спустя два десятилетия.

нице («Дон Кихот», «Путешествия Гулливера», «Приключения Робинзона Крузо», «Хижина дяди Тома», сказки Пушкина, басни Крылова), то в случае «Винни-Пуха» наблюдается более редкий обратный феномен — «восхождение» произведения и существование его одновременно в двух возрастных рубриках.

Разработка ландшафта в «Винни-Пухе» пренебрегает принципами линейной перспективы: герои Хитрука передвигаются, как правило, по горизонтальной плоскости — из левого края экрана в правый и обратно, реже — по диагонали. Перспектива редуцируется, и, как следствие, стоит обращать повышенное внимание на мизансцены с явно обозначенной многоплановостью. Нарушение нормативной геометризированной глубинности кадра через уплощение пространства в европейском кинематографе применялось уже в 1920-е годы в творчестве Мурнау (Ямпольский 2004, 91). Перебирающий лапками по дорожке Пятачок иногда фронтально поворачивается в сторону зрителя, при этом создается впечатление, что герой заглядывает ему прямо в глаза.

Как известно, «запретный» в классическом кинематографе взгляд ликвидирует условную границу между диегетической и недиегетической реальностью[38],

[38] Разрушение этой зыбкой перегородки стало своеобразным приемом в авторском кинематографе; из недавних примеров ср. в фильме К. Муратовой «Настройщик» (2004), когда играющий на фортепиано персонаж в кульминационный момент подмигивает зрителю прямо в объектив камеры.

но в данном контексте он еще и вызывает комический эффект. Юмор в анимации достигается искажением формы, переменой цвета, необычными ситуациями или смешным диалогом, но наибольшим успехом, согласно теоретикам мультипликации, пользуются визуальные *гэги*, подсказанные индивидуальными характеристиками самих персонажей (personality-based gags) (Beckerman 2003, 130).

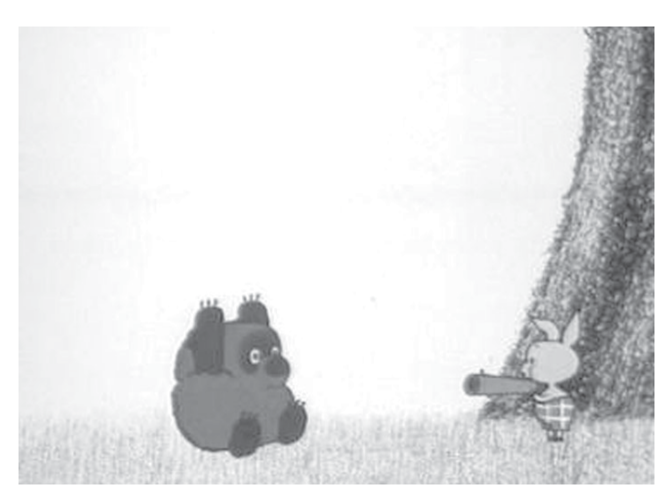
Хитрук не сокращал текст произвольно, но стремился к наполнению сюжетных пауз действием и разнообразными комическими жестами. «Винни-Пух» весь построен на подобных приемах; если у Милна/Заходера сказано: «Друзья взяли с собой синий шар, Кристофер Робин, как всегда (просто на всякий случай), захватил свое ружье, и оба отправились в поход», то у Хитрука Пятачок специально бежит за ружьем по просьбе Винни-Пуха, ведь «на всякий случай» захватить с собой ружье — значит заставить персонажа совершить немотивированное действие. При этом мультфильм обогащается немой сценкой, в которой Пятачок борется с шариком, норовящим вылететь из домика. Несколько секунд спустя, когда поросенок возвращается за зонтиком, борьба повторяется — зритель улыбается: поросенок ничему не научился.

Хитрук вставляет подобные немые гэги деликатно, не навязывая оригинальному тексту противоречий. При переносе следующей фразы в визуальную раскадровку — «Потом они стали надувать шар, держа его

вдвоем за веревочку. И когда шар раздулся так, что, казалось, вот-вот лопнет, Кристофер Робин вдруг отпустил веревочку, и Винни-Пух плавно взлетел в небо...» — Пятачок силится надуть шарик, но вместо этого через два-три пыха сам становится легче шарика и, вдув в самого себя воздух, приподнимается в невесомости. Винни, эту неловкость замечающий, без слов забирает шар, чтобы надуть его самому. Другой пример переориентации смыслового поля и апелляции к подтекстам, изначально не присутствовавшим в оригинальном произведении Милна, находим в конце эпизода неудачного похищения меда из пчелиного дупла. Текст описывает, как Винни-Пух с простреленным шариком плавно опускается на землю:

> *Правда, лапки у него совсем одеревенели, оттого что ему пришлось столько времени висеть, держась за веревочку*. Целую неделю после этого происшествия он не мог ими пошевелить, и они так и торчали кверху.

Когда в мультфильме Винни-Пух приземляется, Пятачок все еще стоит напротив него со вскинутым ружьем. На мгновение оба персонажа замирают, глядя друг на друга в крайнем замешательстве, при этом Пятачок продолжает целиться в приятеля с поднятыми лапками. Автоматически шутку могла оценить, вероятно, только советская аудитория — в дворовом военно-игровом лексиконе подобная позиция называлась на немецкий манер: «хэнде-хох». Темпораль-



Кадр из мультфильма «Винни-Пух» (1969, «Союзмультфильм»)

ный абсурд («неделю... торчали кверху») Хитрук подменяет на комизм ситуационный.

Поскольку изобразить прошествие недели сложно (во всяком случае, без вмешательства рассказчика), аниматоры заставляют Винни-Пуха несколько раз энергично наклоняться из стороны в сторону — до тех пор, пока лапки его не возвращаются в нормальное положение. Аналогичной компрессией режиссер пользуется в эпизоде извлечения Винни-Пуха из кроличьей норы — по тексту сказки обжорливому медвежонку, как и предсказывал хозяин дома, пришлось в течение семи дней пребывать застрявшим в парадном входе, в то время как Кристофер Робин читал ему для утешения книгу.

«Обойная эстетика»: пейзаж и интерьер

Вертикальный пейзаж в «Винни-Пухе» условен, как бумажные обои советских апартаментов. В нем доминируют преувеличенные птицы и стрекозы с немигающими глазами, а фруктовые деревья изображают недоступный пионерам и их родителям рай. Ю.М. Лотман был прав, отмечая высокое эстетическое родство книжной иллюстрации и стилистики Хитрука, но еще отчетливее в нижнем культурном регистре визуальная система мультфильма тяготеет к оформлению обыкновенной советской квартиры. Непременным бытовым знаком последней являлись разноцветные обои, хотя граждане пролетарского происхождения довольствовались настенными ковриками с изображением жанровых сценок (от «Богатырей» Васнецова до «Утра в сосновом лесу» Шишкина). Публичный дисплей крупных фоторепродукций членов семей и их близких (часто покойных) родственников также был распространенной практикой (в западной интерьерной культуре — немыслимый по нарушению сферы приватного жест). Особым шиком считалось вывешивание на стены шерстяных узорных ковров (предназначенных для полового покрытия) — трансляция идеи семейного достатка и благополучия.

Интерьеры в домике Пуха соответствуют описанной выше мещанской логике: на стене у него висит

коврик с изображением играющего медвежонка — шуточная автореференция, а также картина в рамке, изображающая горшочек с надписью «Мед». Другие символы — остановившийся маятник часов и беспорядочно раскиданные в избушке вещи — также подчеркивают характер героя[39]. В «пуховедческой» литературе про образ норы говорится подробно и с варьируемой степенью убедительности (согласно философским и психоаналитическим интерпретациям, она описывает некую полость — от платоновской пещеры до теплой материнской утробы, куда подсознатель-

[39] Висящие в доме делового Кролика часы с кукушкой исправно идут (в отличие от принадлежащих Винни-Пуху). Правда, Хитрук переводит время с лондонского на московское — часы показывают десять часов, то есть на час раньше, чем в оригинале: «Винни-Пух был всегда не прочь немного подкрепиться, в особенности часов в одиннадцать утра, потому что в это время завтрак уже давно окончился, а обед еще и не думал начинаться» (ср.: «Pooh always liked a little something at eleven o'clock in the morning»). Первую порцию меда без хлеба Винни-Пух и Пятачок успевают проглотить уже к половине одиннадцатого утра. Последний раз, когда в мультфильме показаны часы, стрелки на них свидетельствуют о том, что герои засиделись у Кролика по меньшей мере до трех часов дня. Индикация временных параметров — находка Хитрука, ибо ни в тексте Милна, ни в переводе Заходера точное время (кроме прихода в гости) не оговаривается, а подсказано фразами вроде «Я мог бы побыть еще немного...», которая, в свою очередь, пародирует многочисленные советские фильмы, где прохождение нескольких часов демонстрировалось мгновенным перемещением стрелок на циферблате больших, чаще всего настенных часов. В «Сказке о потерянном времени» (1964) А. Птушко дупло дерева также служит способом магической трансформации пионеров в стариков и обратно.

но стремится герой); отметим только, что Хитрук не проходит мимо мотива травмы рождения и инициации в мир, когда после недюжинных потуг Винни, как пробка, с треском выстреливает из узкого отверстия земляной норы наружу.

Пространство, в котором обитают герои хитруковского Винни-Пуха, подчеркнуто замкнутое. Пейзаж — однообразен, «социальный» круг общения ограничен. По большей части коммуникация главного героя с Кроликом и Пятачком происходит на экономической основе, а ее эффективность оценивается с точки зрения извлечения потенциальной выгоды. В этом смысле приключение с добыванием меда в условиях продуктового дефицита резонировало с удручающим состоянием магазинов для советского зрителя.

Реалии социалистической плановой экономики приобретают в диалогах, прописанных Заходером и Хитруком на основе милновского текста, дополнительную семантику, превращая далеких сказочных зверьков в персонажей, с проблемами которых хочется и можно идентифицироваться. Постсоветскому и иностранному зрителю, разумеется, следует внимательнее прислушиваться к полузабытым кодам: вопрос вроде заданного Кроликом Винни-Пуху («Тебе что намазать — меду или сгущенного молока?») безошибочно опознавался советским ребенком как отсылка к известному дефицитному лакомству. Несмотря на

то что молочный продукт фигурирует еще у Милна[40], Хитрук помещает на пол домика Пуха вскрытые консервные банки, максимально приближая в анимационной версии сгущенное молоко к современным реалиям. А заодно приобщая зрителя к психологическому дискомфорту сторон, противостоящих в сцене намазывания бутерброда: гостя (нервничающего в ожидании дегустации деликатеса) и хозяина (понимающего, что он жертвует редкой сладостью).

Как Хитрук мог позволить себе такую дерзкую выходку? Ни о тайных диссидентских предпочтениях, ни уж тем более о подозрениях в возможной провокации со стороны режиссера речь не идет. Происхождение художника кристально чистое — отец Федора Хитрука был рабочим-слесарем, старым большевиком, участвовавшим еще в событиях 1905 года, сам режиссер — коммунистом с 1945 года (правда, по воспоминаниям современника, если в этой ипостаси Хитрук чем-то отличался, то не догматизмом, а точным и адекватным пониманием положения вещей и расстановки сил на студии[41]). Но именно данная «презумпция невиновности» давала Хитруку право на сатирические эскапады,

[40] Где вопрос звучит так: «Honey or condensed milk with your bread?»

[41] Хитрук был одним из наиболее авторитетных и частых членов студийной парторганизации, но «вел себя виртуозно, сохраняя любовь к себе и уважение», а его спокойная, логичная и мотивированная речь завоевывала симпатии слушателей (Мигунов 2002).

которые были бы расценены у любого другого режиссера в лучшем случае как издевательство, в худшем — как знак непозволительного либеральничанья.

Вместе с тем на кое-каких деталях родительской биографии Хитрука, не во всем строго следующим стандартной советской анкете, стоит задержаться. Привлекает внимание семейное предание о том, что его отец, родом из Витебска, в детстве дрался с земляком Марком Шагалом. Не столь важно правдоподобие данного эпизода, сколько сам факт, что художник Хитрук отмечает его в своей творческой биографии и, следовательно, наделяет символическим весом.

Уроки живописи Марка Шагала, как мы полагаем, были усвоены Хитруком не менее досконально, чем наставления Маяковского в статье-инструкции по сочинению стихов. Как и в случае с классиком советской поэзии, Хитрук пропускает исходный материал через призму пародии, который он затем трансформирует сообразно анимационному медиуму и особенностям восприятия целевой аудитории.

Техника исполнения и диспропорция объектов в «Винни-Пухе» имитируют лубочные картинки, но в совокупности «детская», аляповатая живопись компенсируется сложной композицией перегруженного предметами кадра. Как видно ниже на примере скриншота из финала второй серии, изображающего мост через речку, куполообразные деревья, кусты с продол-

М. Шагал. Les Amoureaux de Vence. 1957.
Частное собрание

Кадр из мультфильма «Винни-Пух идет в гости» (1970, «Союзмультфильм»)

М. Шагал. Эскиз потолочного плафона для Парижской оперы (Palais Garnier — Opera National de Paris).1964

говатыми плодами, подсолнухи и замершие в небе невообразимо желтого цвета облачка, — ассоциации с эклектичными композициями Шагала с летающими над идиллическим местечком фигурками практически неизбежны. Беспримесная цветовая гамма и отсутствие перспективы в кадре только усиливают этот эффект.

К разрешению пространственной композиции у Шагала, по-видимому, восходит и гордость Хитрука — так называемая полиэкранная проекция, суть которой состоит в том, что на экране происходит сразу несколько действий параллельно. До изобретения ее Хитруком этого приема в мультипликации никто не применял (Кутловская 2007).

Конец сказки

За вторую и третью серии эпопеи о Винни-Пухе хитруковская команда принималась с чувством некоторой усталости. Э.В. Назаров свидетельствует о спаде энтузиазма: «Особой популярности мы и почувствовать-то не успели. Как-то сами по себе начали делать второй фильм, а на третьем выдохлись. Тем более что он оказался вдвое длиннее» (Капков 2004). Сыграло свою печальную роль также и то обстоятельство, что «Винни-Пуха» нельзя было посылать ни на один зарубежный международный фестиваль, потому что советская кинопрокатная администрация не выкупила авторских прав у законных владельцев бренда.

Вдобавок ко всему в начале 1970-х годов в брежневском Советском Союзе явно ощущалось ужесточение идеологического климата. В среде творческих работников сигнал «сверху» был воспринят как руководство к сворачиванию оттепельных практик, допускавших осторожный диалог с Западом. Недовольство

правительства было артикулировано старейшинами-профессионалами отечественного кино. Великий (в прошлом) комедиограф Г.В. Александров в заключении своей книги «Эпоха и кино» (1983) писал о минувшем десятилетии: «Были у нас и промахи, и неудачи... весьма болезненным процессом стала тенденция мастеров-режиссеров использовать [творческое объединение] в качестве базы для своего растущего, как флюс, творческого индивидуализма... эталонными образцами нередко провозглашались фильмы Запада... На рубеже 60—70-х годов критерий [партийности искусства] как-то притупился. Стали модны теоретики особого, “интеллектуального искусства”» (Александров 1983, 315).

С целью предостережения так называемых модных теоретиков в 1972 году вышло несколько постановлений ЦК КПСС, среди них — «О литературной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». В последнем, в частности, говорилось: «Некоторым фильмам не хватает идейной целеустремленности, четкого классового подхода к раскрытию явлений общественной жизни. <...> Имели место попытки некритического заимствования приемов зарубежного кинематографа, чуждых искусству социалистического реализма» (Александров 1983, 316). Парадоксально, что как раз Хитрук более других отталкивался от образцов западной анимации, но

делал это сознательно и посредством тщательного изучения продукции иностранных студий.

Впрочем, свобода художника в случае Хитрука выражалась не в подрывном характере идеологического содержания, а в том, что средства его художественного выражения мало походили на стереотипный арсенал советской анимации. Процесс Синявского—Даниэля в 1965—1966 годах наглядно продемонстрировал, что оба понятия тесно связаны друг с другом, когда в обстоятельствах, не допускавших никакого эстетства, Андрей Синявский заявил, что у него с советской властью разногласия чисто стилистические (Синявский и Даниэль 1966, 91). Спустя несколько лет Хитруку не только удалось воплотить свои вкусовые различия с системой доминирующей визуальной эстетики, но и добиться при этом феноменального успеха — как у зрителя, так и у представителей официальной культуры (в 1976 году за цикл о Винни-Пухе в числе прочих работ Хитрук был удостоен Государственной премии СССР).

В отличие от «фантастического реалиста» А. Синявского или «тунеядца» И. Бродского международное признание[42] предоставляло Хитруку сравнитель-

[42] Призы, которых Хитрук был удостоен до создания Винни-Пуха, включали награды самых престижных фестивалей: VII МКФ в Сан-Франциско (США), 1962 г., IX МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене (ФРГ), 1963 г. (за «Историю одного преступления»); VI МКФ фильмов для детей и юноше-

ную гибкость для высказываний, но нельзя сказать, чтобы режиссер был полностью избавлен от поводов для беспокойства. В картине «Фильм, фильм, фильм» (1968) от внимания Госкино не ускользнул эпизод, в котором Муза на экране постепенно обрастала наслоениями печатей, штампов, подписей и директив так, что в конце концов она «запечатывалась» и исчезала под хаосом чиновничьих резолюций. Редактура Госкино потребовала удалить это кульминационное видение. Кадр с уничтожаемой Музой был вырезан, но для Хитрука он был настолько «принципиален», что, даже расставшись с этим планом, он все же оставил в фонограмме на месте купюры стук прикладываемой печати (Бородин 2007, 141).

Другая неприятность произошла, когда под угрозой положить на полку совместный опус Хитрука и Сергея Алимова — «Человек в рамке» — худсовет заставил изменить финал мультфильма, критиковавшего административно-бюрократическую советскую систему. К 1967 году оттепельная эйфория прошла, и сатирический взгляд на карьеризм показался неуместным. Алимов был одним из ближайших соратников-

ства в Венеции (Италия), 1964 г. (за «Топтыжку»); X МКФ в Корке (Ирландия), 1965 г., I МКФ мультфильмов в Мамайе (Румыния), 1966 г., II МКФ фильмов для детей в Тегеране (Иран), 1967 г. (за «Каникулы Бонифация»); МКФ короткометражных фильмов в Тампере (Финляндия), 1970 г. (за «Фильм, фильм, фильм»), и др. (см.: Энциклопедия отечественной мультипликации. М.: Алгоритм-книга, 2006).

мультипликаторов Хитрука и работал с ним над «Историей одного преступления» и «Топтыжкой» (последний принес им «Бронзового льва», привезенного из Венеции счастливым дебютантом Андреем Тарковским, награжденным там же «Золотым львом» за «Иваново детство»).

У Алимова, снявшего один из самых яростных антитоталитарных мультфильмов брежневской эпохи — «Премудрый пескарь», рискнувшего выйти из союзмультфильмовских рамок, в застойные годы сложилась репутация диссидента (Толстова 2008). Он перестал активно участвовать в создании мультфильмов с конца 1970-х годов, особенно после эскизов к «Мастеру и Маргарите», увенчанных первой премией МОСХа и осевших в недрах Третьяковки, но так и не ставших ни фильмом, ни книгой. По авторитетному мнению К.Г. Малянтовича, именно С. Алимов способствовал успеху раннего Хитрука, последующие картины которого с уходом соавтора «становились все бледнее» (Малянтович 2007, 179).

Лояльный коммунист и довольно осторожный гражданин, Хитрук предъявлял то выдержанный по всем правилам соцреалистического канона, хотя и выполненный в новаторской манере, мультфильм «Юноша Фридрих Энгельс» (1970), то притчу «Остров» (1973), которую можно было интерпретировать равно и как сатиру на загнивающий Запад, и как метафору захлебывающегося собственной нефтью бреж-

невского режима, изолировавшего несчастного *хомо советикуса* от мировой цивилизации. У власти и органов цензуры хватало забот с режиссерами-диссидентами полнометражного кино — от Аскольдова до Тарковского и Киры Муратовой, в то время как Хитрук, оставаясь верным собственной фамилии, под маской детской непосредственности лавировал между Сциллой и Харибдой советского театра абсурда.

Реконструкция вкуса

(«Дом на набережной» Ю.В. Трифонова)

Продается квартира в доме

Советский эпос, пережив породивший его строй, иногда кажется атавистическим придатком русской литературы, ныне совершенно лишенным читательской аудитории. Однако советская литература была неоднородна; некоторые ее образцы, особенно поздние, по своему происхождению и поэтике достаточно сложны и требуют своевременного литературоведческого комментария[1].

Повести Юрия Трифонова «Дом на набережной» (1976) повезло: рукопись была принята к публикации уже через пять дней после того, как автор предоставил ее в редакцию журнала «Дружба народов». Когда текст напечатали (без единой поправки!), удивление читателей оказалось настолько сильным, что даже члены СП не могли взять в толк, каким образом подобная вещь вообще прошла цензуру в условиях брежневского застоя (De Maeged-Soëp 1990, 147); во многих библиотеках номер журнала даже запретили вы-

[1] Серьезная работа в этом направлении уже ведется, см., например: Соцреалистический канон 2000; Balina 2000; Dobrenko 2001.

давать читателям (Трифонова 2004, 681). Позднее бывший сотрудник редакции, писатель Сергей Юрьенен, объяснял столь быструю и беспроблемную публикацию тем, что буквально накануне под давлением цензуры «Дружба народов» отклонила другое произведение с явными следами влияния Набокова и Солженицына и редакция хотела взять реванш, дабы не показаться запуганной[2].

Изложенная Юрьененом позиция редакции достойна всяческого уважения, но его объяснение требует комментариев, хотя трифоновское повествование, выстроенное в экспериментальном меморативном модусе с мерцающим статусом повествователя, действительно приближается по своей поэтике к мемуарной прозе того же В. Набокова с его культом утраченного дома в «Других берегах». Набоков, заметим, хотя и был писателем запретным, но все еще жил тогда в недалекой для выездного советского писателя Швейцарии (так что, например, Белла Ахмадулина смогла с ним встретиться и побеседовать)[3]. Вероятнее было

[2] *Yurenen S.* «Druzhba Narodov» remains true to Yurii Trifonov's Memory // Radio Liberty. 1985. 30 July (цит. по: De Maeged-Soëp 1990, 147). Уже через год после публикации повести Сергей Юрьенен получил политическое убежище во Франции.

[3] Уже отмечалась параллель между «Даром» Набокова и «Временем и местом» Трифонова — романом о писателе Антипове, который мучительно работает над романом о другом писателе — Никифорове (Скарлыгина 2000, 127). Осторожная аллюзия на Набокова в соцреалистической литературе эксплицируется и травестируется в постмодернистской — например, в романе Юрия Буйды «Ермо».

бы предположить, что мягкая эзопова критика из-под пера лауреата Сталинской премии Трифонова (за роман «Студенты», 1950) совпала — после серии произведенных в 1970-х годах показательных выдворений за границу нежелательных в отечественной литературе элементов — с установкой застывающего режима на толерантность по отношению к «домашним» писателям; к ним оказался причислен и Трифонов, которому, по выражению Леонида Теракопяна, «разрешили существовать в качестве примера “широты и многогранности советской литературы”» (Трифонова 2004, 683). Теракопян, тогдашний заместитель главного редактора журнала, готовивший рукопись Трифонова к печати, впоследствии изложил вдове писателя несколько отличающееся от воспоминаний Юрьенена объяснение: главный редактор Сергей Баруздин, которому повесть очень понравилась, решил, что в последние месяцы 1975 года основные силы цензуры будут брошены на чтение многочисленных материалов к XXV съезду КПСС (прошел в феврале 1976 года), поэтому журнальные тексты будут в этот период прочитаны вполглаза. Косвенно связь публикации повести с подготовкой к съезду подтверждают слова М.А. Суслова, который, по слухам, якобы сказал литературному функционеру Г.М. Маркову в ответ на вопрос, разрешить ли Трифонову после журнала переиздать повесть в книге: «Мы все тогда ходили по лезвию ножа» (Трифонова 2004, 682; 681). Под «лезвием»

следует, вероятно, понимать отношения с Западом и необходимость прибегать к риторике «разрядки».

Пик интереса к творчеству Трифонова на Западе пришелся на начало 1990-х годов, когда одна за другой появились несколько обстоятельных монографий и статей в ведущих славистических журналах[4]; в конце десятилетия в России писателю была посвящена научная конференция[5]. Наиболее важной в творчестве Трифонова обычно — по крайней мере в советской критике — признается этическая и экзистенциальная проблематика[6].

Цель настоящих пролегоменов — в перефокусировке исследовательского внимания с этико-психологических дилемм на образ заглавного (и, как мне кажется, центрального) персонажа повести — дома, который существует, как известно, и за пределами трифоновского текста. Однако именно после выхода повести название Дом на набережной стало для него нарицательным, не требующим объяснений.

Повесть Трифонова, согласно воспоминаниям О. Трифоновой, получила название «Дом на набережной» непосредственно перед публикацией, до этого

[4] De Maeged-Soëp 1990; Gillespie 1990; Kolesnikoff 1991; Seifrid 1990, 611—624; Woll 1991.

[5] По итогам конференции, организованной РГГУ и редакцией журнала «Знамя», издан сборник статей «Мир прозы Юрия Трифонова» (см. в библиографии).

[6] Модус, заданный советской литературной критикой (см., например, обобщающую главу в: Иванова 1984, 212—235).

ее рабочее заглавие было «Софийская набережная» (по-видимому, потому, что в повести действуют не только мальчики и Соня из Дома на набережной, но также Глебов и хулиганы, живущие в бедном переулке по соседству, а набережная напротив Кремля их объединяет и одновременно противопоставляет). Замена названия свидетельствует, что дом — центральный лейтмотив повести, и это подтверждает последняя фраза, описывающая, как Шулепников, едущий на трамвае, «смотрел на приземистый, бесформенно длинный дом на набережной, горящий тысячью окон, находил по привычке окно старой квартиры, где промелькнула счастливейшая пора, и грезил: а вдруг чудо, еще одна перемена в его жизни?».

Символизирующее целую эпоху архитектурное сооружение перешло в современную эпоху и изменило и свою историческую семантику, и свой облик. Оно существует в ситуации, бесконечно непохожей на ту, что его породила, — подобно тому, как корпус соцреалистических текстов продолжает обитать в пространстве новой литературы. В читательской (и литературоведческой) рефлексии невозможно не учитывать этот меняющийся статус — равно как и изменившееся восприятие Дома на набережной. Спроектированное в конструктивистском стиле, отвечавшем идеалам нового общества (1927), здание на Софийской набережной до сих пор находится в удовлетворительном состоянии: в середине 1990-х был закончен его капи-

тальный ремонт, начатый в 1980-х; по инициативе жильцов сформирован музейный фонд дома, реорганизованный в муниципальный краеведческий музей специальным постановлением правительства Москвы от 7 апреля 1998 года (№ 285-ПП). Рядом с немногочисленными потомками первых жильцов в доме поселились «новые русские» и иностранцы. Несмотря на появление в годы лужковского строительного бума гораздо более комфортабельных и технически оснащенных комплексов, квартиры в бывшем «доме правительства» по-прежнему остаются престижным капиталовложением.

Литература, посвященная дому на острове между Москвой-рекой и Обводным каналом, обширна, поэтому вкратце напомним лишь основные вехи[7]. Грандиозное сооружение из нескольких корпусов (24 подъезда, 505 квартир) обошлось правительству в 14 милли-

[7] В 1927 году была образована правительственная Комиссия по строительству Первого Дома Советов под председательством А.И. Рыкова; в ее состав вошли секретарь Президиума ЦИК СССР А.С. Енукидзе, архитектор Б.М. Иофан, заместитель председателя ОГПУ Г.Г. Ягода, который персонально осуществлял контроль за ходом строительства. Одновременно был определен «контингент для проживания»: члены ЦК ВКП(б); члены комиссий советского и партийного контроля; наркомы и их заместители; начальники главков и отделов наркоматов. Спустя некоторое время состав жильцов пополнили работники Кремля, ВЦСПС, Профинтерна и Коминтерна, Народного комиссариата обороны и других организаций и учреждений. Строительство (1928—1931) было признано «особо ударным и внеочередным по снабжению» (Александров 2000).

онов рублей. Чтобы подчеркнуть особую связь комплекса с Кремлем, облицовку первоначально планировалось обработать красно-розовой гранитной крошкой[8]. Элитные квартиры заселили в 1931 году[9], в том числе литературными работниками: из писателей и поэтов, обитавших в доме, можно назвать Демьяна Бедного, М.Е. Кольцова, Н.С. Тихонова, Б.А. Лавренева, А.С. Серафимовича (ул. Всехсвятская, на которой стоял дом, была переименована в его честь в 1932 году). Дом, с самого начала опекаемый ОГПУ, с вахтерами — сотрудниками НКВД, воплотил понятия о советской элитарности того времени. В подъездах были широкие лестничные пролеты, на площадках — всего по две колоссальные квартиры (жилая площадь в пятикомнатных квартирах доходила до 200 м^2). В проекте Б. Иофана стремились применить максимум научно-технических достижений: квартиры оборудовались газовыми плитами, ванными, в которые горячая вода

[8] Однако вокруг дорогой стройки развернулась дискуссия, и на внешнем виде сэкономили, оставив дом серым. См.: Как не надо строить // Строительство Москвы. 1928. № 7.

[9] Среди новых жильцов оказались маршал М.Н. Тухачевский, Н.И. Бухарин, Г.М. Маленков, Василий Сталин и Светлана Аллилуева, Н.С. Хрущев, Г.К. Жуков, первые Герои Советского Союза — летчики-челюскинцы М.В. Водопьянов и Н.П. Каманин. В подарок за производственное рвение получил в доме жилье Алексей Стаханов, впрочем, соседи терпели донбасского шахтера недолго: за шумные попойки и дебоши героя выселили. В конспиративных квартирах дома в разное время прятали под чужими именами разведчиков или титулованных постояльцев (в том числе принца и принцессу Лаоса).

подавалась от теплоцентрали, что для Москвы тех лет было нововведением; стены покрыли клеевой краской, имитирующей шелк (Александров 2000).

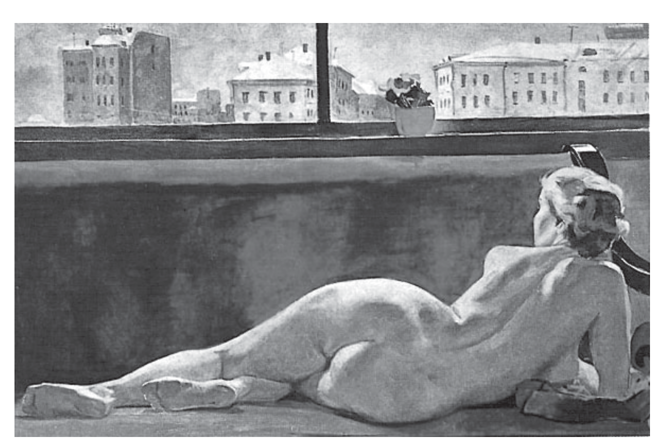
Дом на набережной стал апофеозом воплощенной мечты об образцовом жилье. Советское руководство постаралось обеспечить своих функционеров и любимцев всеми атрибутами роскоши — от телефонных аппаратов, радиоприемников и патефонов до стандартизированной мебели гостиничного типа из мореного дуба с инвентарным номером кремлевского хозяйства. Местные хозяйки, как предполагалось, не будут готовить — в одном из трех дворов находился пищеблок, откуда на лифтах в квартиры можно было доставить еду, а сами кухни в сравнении с огромными квартирами были невелики[10]. Помимо кинотеатра и клуба комплекс имел столовую, библиотеку, спортивный зал, универмаг, детский сад, механическую прачечную, амбулаторию, почту и сберегательную кассу. Квартирный вопрос для нового типа партийной и военной элиты, занявшей социальные вакансии, освободившиеся в результате массовых репрессий, не только не стоял, но, как следствие резкого улучшения жизненного уровня, уступил место проблеме потребления и развлечений.

Именно такие квартиры, какие были в Доме на набережной, стали излюбленной моделью бытовой

[10] Впрочем, довольно скоро в квартирах жильцов стали готовить домработницы.

обстановки для советских живописцев и кинематографистов, изображавших идиллические жанровые сценки. В 1930-е годы в Советском Союзе формируется «культура Два», описанная Владимиром Паперным, в рамках которой возрождается салонная живопись с присущими ей декорациями. На вновь возникших салонных картинах появляется образ роскошной женщины, демонстрирующий недавно достигнутое благосостояние. Пример — написанная А. Дейнекой обнаженная модель — лежащая спиной к зрителю женщина на красном бархатном ложе («Натурщица», 1935). Вид из окна свидетельствует о том, что студия, где позирует натурщица, находится в одной из роскошных квартир только что отстроенной московской высотки. Грациозная нагота модели парадоксально соответствует мифологизированным силе и телесной красоте, которые были в центре внимания художников «культуры Два»[11], а насыщенная цветовая палитра и композиция картины вызывают в памяти работу Веласкеса «Венера перед зеркалом». Произведения, создававшиеся для обладателей материальных привилегий нового слоя буржуазии, «больше не маскируют возникновение “нового человека” псевдоидеалистическими и искусствоведческими заимствованиями, а совершенно откровенно показывают, для каких “новаторов” построены роскошные квартиры в современ-

[11] См. подробнее: Паперный 1996, 146—170.



А. Дейнека. Натурщица. 1935.ГТГ, Москва

Д. Веласкес. Венера перед зеркалом. 1650—1651.
Национальная галерея, Лондон

ных московских высотных зданиях» (Гасснер, Гиллен 1994, 43).

Грандиозная реконструкция Москвы, произведенная в 1930-е годы, имела отчетливо выраженную милитаристскую составляющую: ее многочисленные подземные дворцы с самого начала могли выполнять функцию бомбоубежищ. Столица, пронизанная туннелями и станциями строящегося метро, снабженная разветвленной системой подземных сооружений, сочетает в этот период черты *парадиза* и *загробного мира*: парадиз, по выражению В. Паперного, существовал на потенциальном кладбище, а кладбище служило фундаментом для парадиза (Паперный 1996, 310). Потайная жизнь Дома на набережной, имевшего, по слухам, прямой подземный ход в Кремль, таким образом, начинает связываться с хтонической мифологией, которая отвечала двойственной атмосфере тех лет, сочетавшей страх, подготовку к будущей войне и восторг от, казалось бы, уже реализованной утопии.

За фасадом благополучия в середине 1930-х годов наметилась трещина, ознаменовавшаяся для жильцов началом арестов и обысков. Одним из таких «изъятых из оборота» квартирантов оказался 22 июня 1937 года отец писателя, В.А. Трифонов — старый большевик, стоявший у истоков Красной армии, член партии с 1904 года. Арестованная вскоре после него мать Юрия, Евгения Абрамовна Лурье (литературный псевдоним Таюрина), провела в лагерях восемь лет; семья поки-

нула дом и поселилась на окраине (Kolesnikoff 1991, 9). В 1938 году из пятисот квартир 280 были опечатаны, а их обитатели исчезли.

Искусство соцреализма, с настойчивостью и цинизмом проводившее в массы идеалы семейственности, тоталитарного классицизма и здоровой эротики, отразило парадную сторону реальности. Хотя многие бывшие «остовцы» еще надолго сохранят приверженность технологическим сюжетам, пришедшие на смену конструктивистской эйфории полотна Дейнеки и его окружения все-таки знаменовали официальный отход от индустриального культа 1920-х годов. В. Васильев в своем творчестве после 1932 года обращается к теме личного счастья, гармонии общественных и личных интересов. Его картина «Семья командира» (1938) изображает благополучный мир советской семьи и рисует самое прекрасное место для командира Красной армии — в кругу жены и детей (заметим, что и поза, и пластика советской нимфетки на диване повторяют позу и пластику женщин на полотнах Веласкеса и Дейнеки, но здесь героиня нарисована анфас). Сосредоточение взгляда на приватной, непубличной части квартиры компенсируется зеркалом в верхней части картины, которое позволяет судить о больших размерах помещения[12]. Гротескность моти-

[12] Гасснер, Гиллен 1994, 40. Зеркало, «расширяющее» изображение, — изобразительный прием, также скопированный с придворных картин Веласкеса (например, «Менины»).

В. Васильев. Семья командира. 1938. ГРМ, Санкт-Петербург

ва домашнего комфорта в этой картине становится особенно впечатляющей, если учитывать, что в период массового террора были арестованы и частично расстреляны все командующие корпусами, большинство командиров дивизий и бригад. Гасснер и Гиллен полагают, что молодой командир на картине приобрел свой, несомненно, высокий пост именно на уничтожившей старую гвардию волне репрессий.

Оглядываясь назад из конца 1970-х, Трифонов деконструирует миф, представленный в картинах сорокалетней давности, — миф о жизни советской номенклатуры. Богатый предвоенный быт распространяет-

ся отнюдь не на всех обитателей дома — персонажей повести: в то время как Шулепниковы ни в чем себе не отказывают, семья Антона Овчинникова живет небогато, а уровень благосостояния семьи Сони Ганчук (дочери «красного профессора») несравним с уровнем жизни их соседей — красных командиров или сотрудников НКВД. Отношение к самому проживанию в доме для героев резко различается: если для неназванного «третьего рассказчика» в повести квартира в Доме на набережной — ностальгическое воспоминание детства, то для юного Глебова — предмет сначала восхищения, потом зависти, а в послевоенные годы — объект жизненных и карьерных устремлений.

В 1930-е годы, после того как были построены Дом на набережной и другие подобные сооружения, советская Москва перестала быть «городом-проектом» и стала «городом-свершением» (Файбисович 1999, 155—156). Новая коммунистическая столица изжила не только сознание своей вторичности по отношению к Петербургу, но и привязанность к мечтам о культурном наследовании Риму и Константинополю. В соответствии с большевистской онтологической доктриной она стала реальным центром новой космогонии, то есть начала аккумулировать и излучать энергию мирового лидерства (ср. у С.В. Михалкова: «Как известно, вся земля / Начинается с Кремля») (там же). Кремль и Красная площадь находились *в центре* активного государственного управления, тогда как Дом

на набережной имитировал колыбельный локус, то есть царские палаты. Он был местом, где почивали утомленные за день работы советские созидатели и полководцы.

В постсоветском пространстве 1990-х Москва вновь пережила строительный бум, сравнимый по масштабу с происходившим в 1920-е годы и в сталинское время. Обе строительные лихорадки отражены в литературе и кинематографе: новостройки 1920—1930-х годов запечатлены в фильме Григория Александрова «Цирк» (1936), а мегаполис 1990-х — в фильме Александра Зельдовича «Москва», снятом по сценарию Владимира Сорокина (1999). Гостиница «Москва» только достраивалась, когда в ней снимали сцену с Любовью Орловой, играющей в номере с видом на Кремль, — цитата, вошедшая в фильм Зельдовича, воспользовавшегося натурной съемкой незадолго перед разрушением гостиничного комплекса. И Марион Диксон, и хасид Лев, исполняющие «Песню о Родине» в фильмах Александрова и Зельдовича, соответственно, функционально тождественны как своего рода «чужие», посредством ритуала превращаемые в «своих»[13].

[13] Оба обряда связаны идеей ложного прозелитизма — но в сценарии Зельдовича и Сорокина слово «надувательство» прочитывается буквально: сопоставление развития двух визуальных тем обнаружит, что следующее непосредственно после гостиничной сцены «надувание» Льва насосом через задний проход является калькой монтажного стыка из «Цирка», где после исполнения гимна советской молодежи помощник антрепренера надувает — тоже насосом! — надетый на Кнейшица цирковой костюм.

В 1990-е годы в результате строительной акции, противоположной по смыслу тому, что происходило во второе десятилетие большевистского архитектурного эксперимента, возник капиталистический город, полностью построенный средствами социалистической экономики, — потому что, как заметил Григорий Ревзин, государство в данном случае владеет и землей, и зданиями, и строителями, и архитекторами[14]. Опыт этого реконструкционного взрыва, по его мнению, симптоматичен не по качеству архитектурной мысли, но по проявлению основных структурных особенностей постперестроечной России. «Московский стиль» обернулся ситуацией, когда архитектура «вернакулярного постмодернизма» начинает играть роль представления государственной идеи, — соответственно, постмодернистский коллаж становится доказательством легитимности власти (архитектурные цитаты из «сталинского стиля» в градостроительно-идеологической программе Юрия Лужкова в какой-то мере вскрывают идею такого наследования тоталитарной пластике[15]).

С падением советской власти Дом на набережной отчасти сменил жильцов, но в массовом сознании

[14] См.: Ревзин 2002 и там же подборку материалов о материальной среде Москвы; также продолжающий эту тему блок в журнале «Неприкосновенный запас» (2002. № 3 [23]).

[15] Ср.: «Ю. Лужков видел мальчишкой сталинское 800-летие Москвы и умилительно копировал его в своем полуюбилее» (Гаспаров 2000, 185).

остался зоной избранности, что в первую очередь подкрепляется очень высокой стоимостью его жилой площади[16]. Среди жильцов больше не доминируют аппаратчики, статусные ученые или деятели искусства, но появилась большая доля новой бизнес-элиты. Это один из первых жилых домов в России, которому был посвящен специализированный сайт в Интернете[17]. Теоретически, когда в условиях более или менее свободного рынка приобретение квартиры в этом историческом доме становится знаком доступа в круг избранных, каждый имеющий определенную сумму может присвоить часть этого многослойного торта[18]. В 2003 году одна из риелторских фирм извещала, также посредством Интернета, что на продажу выставле-

[16] Оцениваемой в несколько сот тысяч долларов за квартиру (Schreck 2002).

[17] Энтузиастами дома в 2001 году был создан чрезвычайно информативный и изящно оформленный сайт: www.domna.ru/. К сожалению, виртуальная память недолговечна — проект, по всей видимости, перестал поддерживаться его создателями с конца 2004 года.

[18] Новые российские покупатели ценят в здании объемы, местоположение, вид на Кремль и храм Христа Спасителя, в то время как иностранные инвесторы — сталинское прошлое дома. По словам авторов интернетовского сайта «Дом на набережной», нувориши «ломают перегородки и разбивают в этих стенах зимние сады и делают бассейны. Один богатый чудак на балконе-террасе в 50 мI заливает зимой каток и приглашает друзей с коньками. А не менее богатый иностранец потратил кучу денег на то, чтобы купить хоть что-то из старой мебели с кремлевским инвентарным номером, а недостающие предметы заказать у мебельщиков, и обставил квартиру в духе начала 30-х годов».

ны две элитные квартиры с четырехметровыми потолками и видом на Кремль и Большой Каменный мост. В объявлениях были представлены не только схема расположения комнат в этих апартаментах, но и их история. Подобно тому как это происходит с определением стоимости старинной усадьбы или особняка, само наличие насыщенной событиями истории выполняет функцию *родословной*, влияющей на стоимость продаваемого объекта[19].

«Слоеная» московская архитектура — торжество эклектизма, по законам которого в постсоветском пространстве 1990-х и начала 2000-х заграничная реклама выполняет роль крема на коржах каменных торцов сталинской застройки; подавляя сталинскую эс-

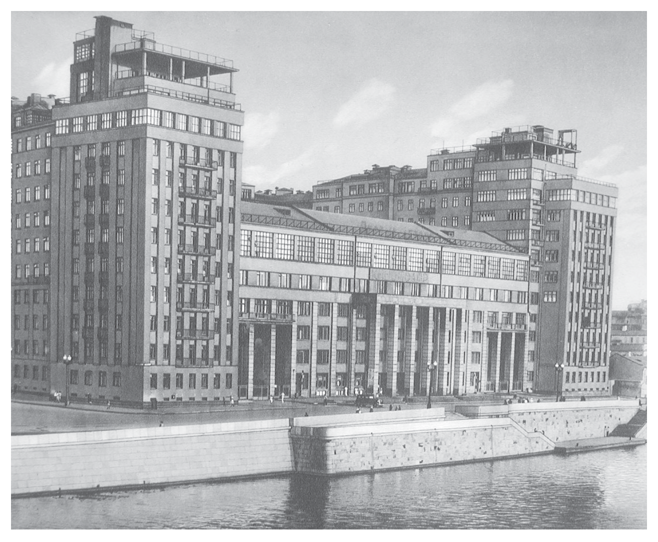
[19] Из краткой «биографии» будущий домовладелец узнает, кто занимал квартиру № 490 с 1933 по 2002 год. Рекламное объявление грамотно дозирует информацию, которая, по мнению риелторов, должна привлечь потенциальных покупателей: акцентирование монументальной универсальности («Здание окружено богатой инфраструктурой... Театр Эстрады и кинотеатр “Ударник”, офис “МТС”, ряд крупных банков и несколько церквей»), указание на религиозно-исторические памятники («впечатляющий вид на храм Христа Спасителя»), близость к столичной художественной жизни («Приятная прогулка к Третьяковской галерее займет не более 10 минут»), дань модной экологичности («Во дворе много зелени, так что палящее солнце никогда не будет беспокоить Вас своей назойливостью») и, наконец, апелляция к загробным духам коммунистического прошлого, которые, можно подумать, до сих пор обитают в стенах здания («В “Доме на Набережной” жили известные общественные и политические деятели, многие из которых проживают в нем до сих пор»). Текст рекламы цит. по сайту: www.clarinet.ru/about.shtml.

тетику, она отвечает яркостью упаковки воистину византийской хаотичности вкусовых предпочтений общества. Как писал в своей повести Трифонов, никого из тех мальчиков «нет теперь на белом свете»[20], но дом, подобно нашумевшим, вошедшим в канон произведениям советской литературы, продолжает стоять, пугая коллективное российское подсознание и внушая новым поколениям фобии, унаследованные от старших.

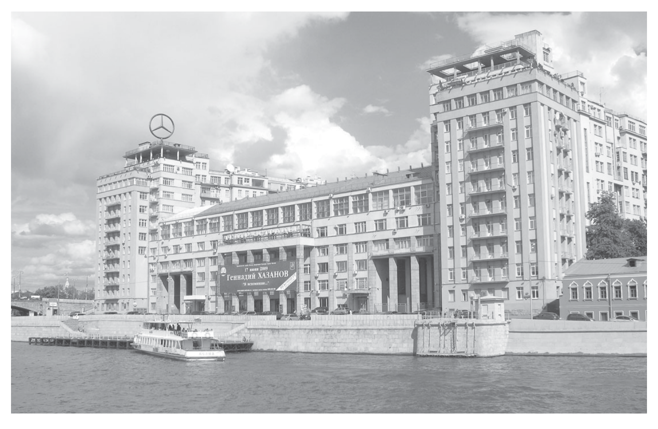
Ныне над Домом на набережной установлен вращающийся вокруг своей оси товарный знак «мерседеса», соответствующий этой смене/измене вкусовых ориентиров. Его появление можно считать причудливым эхом предпочтения иномарок трифоновским героем Шулепой (Шулепниковым), разъезжавшим по Москве на трофейном BMW. Модернистский технократический трилистник, увенчавший ложноклассицистскую надстройку, возможно, воспринимается ревнителями коммунистически-имперских устоев как своего рода рога, наставленные дому Западом.

Сама природа рекламы, ее изначальная изменчивость, основана на скоротечности конъюнктуры и постоянных метаморфозах, но ее архитектурный урбанистический контекст — явление куда более стабильное. Современная Москва может вызывать чувство интенсивного эстетического напряжения — кон-

[20] Цит. по: Трифонов 2004, 8. Далее ссылки на это издание даны в круглых скобках в тексте.

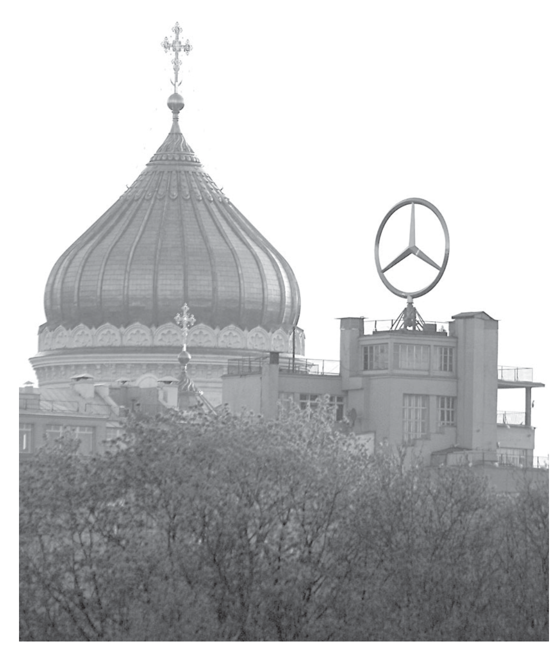


Дом на набережной. Советская архитектура за XXX лет РСФСР. М., 1950



Дом на набережной. Фотография Андрея Авдонкина. 2009

фликтным сочетанием торговых марок с фасадами домов прежней застройки, борьбой сталинского стиля с неоном латиницы, выполненным в соответствующих масштабах, высвечивающимися по вечерам загадочными вавилонскими пророчествами — алым JVC на здании, выходящем фасадом на реку Москву, голубым Samsung над Российской государственной библиотекой (бывшей им. Ленина; та же надпись хо-



Вид на купол храма Христа Спасителя
от Дома на набережной. Фотография Вадима Ларского. 2007

Фотография автора. 2003

Фотография автора. 2003

рошо просматривается между ногами коня на памятнике Г. Жукову, если смотреть от Исторического музея в сторону Манежной площади). Величина шрифтов в рекламе мобильной связи Nokia или пива «Балтика» на здании снесенной гостиницы «Москва» до недавнего времени заметно превышала размеры надписи с названием самой гостиницы. При этом бесспорна тайная пропорциональная связь между габаритами и местом (в данном случае это станция метро «Охотный ряд», но примеры бесконечны) — чем ближе размещается реклама к историческому и идеологическому эпицентру Москвы, тем крупнее должен быть message.

Фотография автора. 2003

Дом на набережной. Советская архитектура за XXX лет РСФСР. М., 1950

Фотография автора. 2003

Метаморфоза надписей, окружающих человека в духовно перенасыщенной урбанистической среде, неизбежна и толкает к абстрактному чтению города-как-текста (дома-«книжки» на бывшем Калининском проспекте, спроектированном в 1962—1967 годах, и мода 2000-х на застекленные плоскости небоскребов — так что в их непрозрачные зеркальные окна прохожий может «вчитывать» любое содержание — выражают изначально сходные концепции, хотя и реализованные совершенно разными средствами). Культура европейского модернизма тяготеет к последовательной апроприации фикциональных адресов: литературный музей по лондонскому адресу сыщика Холмса, бронзовая Джульетта во дворе веронского дома Капулетти, музей романа Т. Манна «Будденброки» в Любеке, подъезд «нехорошей квартиры» 50 в доме 10 по Садовой улице в Москве (он же 302-бис в романе Булгакова) и т.п. В этой ситуации здание на набережной с беспрецедентным количеством мемориальных досок и сопровождающей его одноименной повестью представляет вполне уникальный пример того, как сам дом стремится стать литературным *текстом*.

Возвращаясь к изложенной в начале этой статьи цензурной истории повести Трифонова, можно сказать, что партийно-советским руководством Юрию Трифонову был выдан ордер на психологическую и историческую сложность. Насколько «сложность», полученная по ордеру, похожа на сложность, обретен-

ную в нормальных условиях? Эта проблема требует специальных исследований. Во всяком случае, через пограничное (для советской эстетики) творчество позднего Трифонова, как по мосткам, поверх прочитанных Набокова и Булгакова, стилизованный советский модерн может постепенно возвратиться в многоквартирный дом русской литературы XX века.

Жаркий день

> *В один из нестерпимо жарких августовских дней* 1972 года — *Москва тем летом задыхалась от зноя и дымной мглы*, а Глебову приходилось, как назло, проводить много дней в городе, потому что ждали вселения в кооперативный дом — Глебов заехал в мебельный магазин в новом районе, у черта на рогах, возле Коптевского рынка, и там случилась странная история (с. 8).

Процитированный второй абзац повести Трифонова давно привлекал внимание исследователей, так как напоминает первую строку «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского[21]. Имя Соня для героини Трифонова, скорее всего, в самом деле выбрано не случайно: ее жалость ко всем людям явственно отсылает к образу Сони Мармеладовой. Но дальнейшие экспликации этой параллели (Глебов как современный Раскольников) представляются излишне прямо-

[21] Ср.: «*В начале июля, в чрезвычайно жаркое время*, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту» (Патера 1983, 83).

линейными[22]. Существует другой, более близкий источник трифоновского вступления — начало романа «Мастер и Маргарита»[23], действие которого развивается не в Петербурге, а все в той же Москве:

> *Однажды весною, в час небывало жаркого заката, в Москве*, на Патриарших прудах, появились два гражданина...[24]

Далее у Булгакова в «час, когда уж, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо», поэт Иван Бездомный и Берлиоз начинают домогаться у хозяйки пестро раскрашенной будки с надписью «Пиво и воды» нарзана или пива. Здесь случается «первая *странность* этого страшного майского вечера» — появление дьявола-Воланда, провозглашающего: «Сегодня вечером на Патриарших прудах будет

[22] Partridge 1990, 141; Gillespie 1990, 114, 119; De Maeged-Soëp 1990, 152. См. также специальную работу: McLaughlin 1982, 419—433.

[23] О связи Трифонова и Булгакова уже писал Р. Шредер (Шредер 1987, 97). Ценные наблюдения на этот счет делает Д. Гиллеспи, в частности соотносящий мефистофелевский мотив (Левка обвиняет мать в ведовстве) с темой нравственной трусости и личной ответственности за моральный выбор, центральной для «Мастера и Маргариты» и «Дома на набережной» (Gillespie 1990, 63, 115—116).

[24] Булгаков 1983—1988, 8: 17. Следует, впрочем, оговорить, что лето 1972 года под Москвой в самом деле было нестерпимо жарким, и здесь Трифонов, вводя в повествование интертекст из Булгакова, одновременно напоминает многим своим читателям о хорошо им известном недавнем прошлом, что придает описываемым событиям ауру подчеркнутого правдоподобия.

интересная история!» Ср. у Трифонова: «...Мебельный магазин в новом районе, *у черта на рогах*, возле Коптевского рынка, и там случилась *странная история*». Таким образом, общее для трех прозаиков место (жаркая погода) подкрашивается у Трифонова дополнительными, булгаковскими метками — семантикой (темой потустороннего) и лексикой («странность» события, «интересная история»):

> ...Глебов вдруг догадался: что этот *помертвелый от жары и жажды похмелиться*, несчастный мебельный «подносила» — дружок давних лет. <...> Но имя? Такое хитроватое, забавное. И в то же время детское. Единственное в своем роде. *Безымянный* друг опять налаживался дремать: *кепочку натянул на нос*, голову закинул и рот отвалил (с. 9).

В этой встрече Шулепников выполняет функции одновременно Коровьева (ср. фамильярные интонации его ночного разговора с Глебовым) и Бездомного «в заломленной на затылок клетчатой кепке» (Булгаков 1983--1988, 17). Буквально отлученный от своего *Дома на набережной*, он временно лишен имени, которое повествователь не может припомнить. Трифоновского Бездомного/Безымянного, так же как и булгаковских героев, мучает жажда — вместо утоления которой неожиданно является потусторонний агент. В романе Булгакова — это Воланд, у Трифонова — повествователь, вызывающий в памяти героя ответную цепную реакцию (поздний звонок Глебову, переместившемуся в социальную нишу советской элиты, ко-

торую прежде занимал сам Левка Шулепа, теперь бездомный и безымянный).

Булгаковский подтекст не случаен для Трифонова. Ставший достоянием широкого читателя с опозданием почти на три десятилетия (первая сокращенная публикация — в журнале «Москва» в 1966—1967 годах), роман Булгакова был воспринят как актуальное произведение. Аллюзия к «Мастеру и Маргарите» — роману о потаенных страхах и чувстве моральной вины, о репрессиях и попытке бегства из реальности — один из ключей к прочтению повести Трифонова о полузапретном (для его современников) прошлом.

Тема террора возникает в «Мастере и Маргарите» в полушутливом контексте все в той же экспозиционной беседе советских писателей с Воландом. Берлиоз, которому не досталось пива, в тоскливом предчувствии решает, что, «пожалуй, пора бросить *все к черту* и в Кисловодск...». Черт не замедляет появиться, заводя диалог о Канте:

> — Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки! — совершенно неожиданно бухнул Иван Николаевич.
>
> — Иван! — сконфузившись, шепнул Берлиоз.
>
> Но предложение отправить Канта в Соловки не только не поразило иностранца, но даже привело в восторг.
>
> (Булгаков 1983—1988, 23)

В повести Трифонова тема арестов — правда, в основном данная посредством различных намеков —

возникает постоянно. Дяде Глебова («Дом на набережной») в довоенные времена грозит ссылка в лагерь на север. Ганчука в конце 1940-х годов хотят уволить из университета, инкриминируя ему, в частности, галерею подозрительных гипсовых «иностранцев» (классиков мировой философии) в кабинете — обвинение достаточное по тем временам, чтобы упрятать строптивого в края не столь отдаленные. Среди бюстиков есть и Кант: «“Интересно, каких философов держит профессор Ганчук на своем книжном шкафу?” Глебов не помнил всех, там было бюстиков восемь. Помнил Платона, Аристотеля и еще, кажется, *Канта* и Шопенгауэра, кого-то из немцев. “А философов материалистического направления не помните?” Глебов вспоминал, напрягаясь» (с. 115). Имя дочери Глебова — Маргарита. Это, правда, обстоятельство неочевидное, поскольку в тексте ее зовут только ласкательно-уменьшительным именем Маргоша. Однако и к героине Булгакова в главах, посвященных балу у Сатаны и вызволению Мастера, несколько раз обращаются Марго (так ее называет сначала свита Воланда, а после — Мастер) и даже «королева Марго» (Бегемот), в свою очередь иронически отсылаясь к одноименному роману Дюма (*Булгаков М.А.* Указ. изд. С. 271, 279, 285 и др.). В день начала повести дочь Глебова и ее близкий друг Толмачев буквально обретаются у «мастера»: «...Маргоша с утра уехала на мотоцикле с Толмачевым, не звонила весь день и только в девятом часу

сообщила, что находится на проспекте Вернадского *в мастерской какого-то художника*. Просила не беспокоиться, Толмачев привезет ее не позже двенадцати» (с. 11)[25]. Булгаковская Маргарита также живет в элитном многоэтажном доме и посещает ночной бал, но это, скорее всего, уже из области совпадений.

Повесть Трифонова закольцована цитатами из «Мастера». Финальная сцена повести открывается фразой: «Тьма была на земле, угольно-черными стояли ворота, угольно темнела стена...» (с. 157); ср.: «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город...» (*Булгаков М.А.* Указ. изд. С. 298). Тема повести Трифонова — трагический выбор между страшной правдой и лживой сытостью, предательство в результате неверного, но почти неизбежного выбора и то, как спустя годы сказывается память об этом предательстве, — соответствует темам, выраженным в романе Булгакова образами Пилата, Иуды, доносчика Алоизия Могарыча и других героев.

[25] Еще один пример соединения интертекстуальной работы и воссоздаваемой Трифоновым атмосферы времени: в 1960-х и особенно в 1970-х годах мастерские московских художников стали местами частых собраний нонконформистской богемы, выступлений неподцензурных поэтов и т.п. Для выученного читать между строк советского читателя это упоминание (равно как и отказ Толмачева от какой-либо карьеры — Маргарита сообщает, что он работает продавцом в книжном магазине) было достаточным намеком на то, что дочь Глебова стремилась вырваться из конформистского дома своих родителей, скорее всего, в политически неблагонадежную компанию.

Расслоение «торта»

Вступает тема кондитерских.
В.В. Набоков. Дар

Одно и то же яркое воспоминание главного героя повести Глебова повторяется в тексте дважды — в начале и ближе к финалу: протагонисту врезается в память, как его научный руководитель и несостоявшийся тесть поедает пирожное «наполеон» после разноса, учиненного ему на партсобрании в институте:

> Все ушло в такую даль, так исказилось, затуманилось, расползлось, как гнилая ткань, на кусочки, что теперь не поймешь: что же там было на самом деле? Отчего произошло то и это? И почему он поступил так, а не по-другому? Отчетливо сохраняется чепуха. Она нетленна, бессмертна. Например, бурчание в животе. И от того, что случилось потом, спустя несколько лет, когда судьба опять столкнула с Левкой Шулепниковым в институте и опять возникли Соня, ее отец, профессор Ганчук, что же осталось в памяти? Что сидит прочно, как гвоздь со стальной сверкающей шляпкой? Тоже чепуха: *как профессор Ганчук после того собрания, где его уничтожали, в кондитерской на улице Горького поедал с жадностью пирожное «наполеон»*. Глебов случайно проходил мимо и увидел в окно (с. 49).

Увиденное иконически обрамлено в витрину — рамку, подчеркивающую металитературность приема. Повтор воспоминания без изменений, тавтологиче-

ское его удвоение, в свою очередь, составляет рамку к самому сюжету[26] (действие повести начинается и заканчивается в 1970-х, но события основного дискурса относятся к разным временным отрезкам, соответственно концу 1930-х и к концу 1940-х годов). Описанная композиция вся вместе и представляет собой изящную металитературную метафору пирожного «наполеон», сделанного из слоеного теста, уложенного пластами, промазанными кремом.

Кондитерские мотивы, связанные не только с пирожными, но также с тортами и конфетами, чрезвычайно значимы для понимания романа Трифонова. Впервые образ торта как осеобразующая метафора повести рассмотрен в этюде А. Королева (Королев 2000, 170). Кондитерский мотив начинается почти одновременно с темой Дома на набережной. «Глебов привык к большому дому, затемнявшему переулок, привык к его подъездам, к лифтерам, к тому, что его оставляли пить чай и Алина Федоровна, мать Левки Шулепы, могла потыкать вилкою в кусок торта и ото-

[26] Гастрономическая параллель позволяет Д. Гиллеспи связать сцену в кондитерской с беседой между Глебовым и Шулепниковым-старшим, следователем НКВД. Тогда у Глебова-мальчика от страха начинает бурчать в желудке и он доносит на своих товарищей. Память Глебова репрессирует воспоминания о постыдном поведении, вместо этого выводя на поверхность наиболее тривиальные детали (Gillespie 1990, 120). Соглашаясь в целом с такой трактовкой эпизода, мы все же считаем, что для Трифонова это не случайные подробности, а продуманные элементы сложной конструкции.

двинуть его, сказав: “По-моему, торт несвеж”, — и торт уносили. Когда это случилось впервые, Глебов про себя поразился. Как может быть торт несвеж? Ему казалось это совершенной нелепостью. У него дома торт появлялся редко, ко дню чьего-нибудь рождения, съедали его быстро, и никому не приходило в голову проверять, свеж он или несвеж. Он всегда был свеж, великолепно свеж, особенно такой пышный, с розовыми цветами из крема» (с. 29).

Здесь идет речь, скорее всего, о бисквитном торте. Но устройству текста Трифонова в наибольшей степени структурно соответствует не он, а слоеное кондитерское изделие (напомним, что существуют пирожное и торт «наполеон», идентичные по структуре и рецептуре). Логичным образом воспоминание о пирожном возникает как составная мнемонических усилий героя, превращающих, по сути, все повествование в попытку восстановления героем — слой за слоем — собственного прошлого (для которого есть и другая, куда менее аппетитная метафора: по словам из внутреннего монолога Глебова, его прошлое «расползлось, как гнилая ткань») — начиная от имени антагониста, встреча с которым заставляет мысленно вернуться к событиям тридцатилетней давности. При этом Глебов вспоминает прошлое избирательно, а определенные эпизоды старается просто забыть: встречу с Куно Ивановичем, с Соней в Риге... В первую очередь он вытесняет из памяти свои подлости (речь на собрании, гадости, сказанные в лицо Куно Ивановичу во время

последней встречи), но помнит колоритные детали: бурчание в животе или то, как «уничтоженный» Ганчук ел пирожное. Пирожное и время ретроспективно оказываются равнозначны и многослойны.

Присмотримся ко второму эпизоду с «наполеоном», в котором воспоминание дано в гораздо более развернутой форме:

> Но тогда, после собрания, до потопа, когда петляли и кружили Москвой, ни о чем еще не догадывались: Левка не знал, что скоро он полетит, кувыркаясь, как пустые салазки с ледяной горы, а Глебов не знал, что настанет время, когда он будет стараться не помнить всего, происходившего с ним в те минуты, и, стало быть, не знал, что живет «жизнью, которой не было». *И вдруг за стеклом кондитерской на улице Горького, вблизи Пушкинской, Глебов увидел Ганчука. Тот стоял у высокого столика, за которым пьют кофе, и с жадностью ел пирожное «наполеон», держа его всеми пятью пальцами в бумажке.* Мясистое, в розовых складках лицо выражало наслаждение, оно двигалось, дергалось, как хорошо натянутая маска, вибрировало всей кожей от челюсти до бровей. Была такая поглощенность сладостью крема и тонких, хрустящих перепоночек, что Ганчук не заметил ни Глебова, который замер перед стеклом и секунду остолбенело глядел на Ганчука в упор, ни качавшегося рядом с ним Шулепникова. А ведь полчаса назад этого человека убивали. Глебов потом часто рассказывал историю с кондитерской. Да, мол, было, что говорить. Много всякого. *И то, и это, и пятое, и десятое, о чем лучше не вспоминать. А все-таки стоял и ел «наполеон» с громаднейшим аппетитом!* (с. 147—148).

Время — последняя инстанция, которой герой может предъявить метафизический счет. В финале

повести, когда выяснится, что Ганчук пережил свою дочь Соню — и сам признает: «Какой нелепый, неосмысленный мир!» — окажется, что пыткой для него стало как раз испытание не смертью, а долгой жизнью. Во втором эпизоде Трифонов привносит мазохистскую подробность: к страданию Ганчука подмешивается удовольствие, извлекаемое из процесса самозабвенного потребления. (В похожей сцене в фильме Киры Муратовой «Короткие встречи» [1967], где прошлое и настоящее образуют сплошной немаркированный центон, мотив смерти также совмещен с контрастной темой кондитерской: две женщины с аппетитом пьют кофе и едят пирожные в советском кафе с типичными, описанными Трифоновым, высокими столиками, когда к ним подходит полубезумный старик и начинает отвлеченным тоном рассказывать о страшной гибели обоих своих детей во время нацистской оккупации.) Профессор получает явное наслаждение, торопясь успеть наесться перед окончательной и бесповоротной своей ликвидацией («этого человека убивали»). Возможно, Трифонов разыгрывает здесь вывернутую наизнанку парадигму распятия Христова и апокрифической губки, поднесенной убийцами к его губам. Вот как подан флешбэк в первом «кондитерском» эпизоде: «Что сидит прочно, *как гвоздь со стальной сверкающей шляпкой*?» Гвозди, вбиваемые в плоть Иисуса, метонимически соотносятся — и снова через пародийную призму булгаковско-

го подтекста — с политической казнью профессора, обвиненного в идеологическом ренегатстве. В эпоху чисток и большого террора конца 1930-х Ганчук уцелел, тем не менее основания опасаться ареста у него были (данный отрезок повести относится, скорее всего, к 1948 или 1949 году: герои постоянно обсуждают вопрос «низкопоклонства перед Западом»).

Взвешивая возможные последствия своего будущего выступления против Ганчука, Глебов представляет, как после публичного отречения на собрании и получения стипендии Грибоедова — которую ему обещает Друзяев — он получит телеграмму от возмущенных его поступком однокурсников: «Поздравляем с высокой наградой: тридцатью сребрениками имени Грибоедова» (с. 137). Введение имени Грибоедова рядом с «тридцатью сребрениками»[27] можно также рассматривать как цитату из «Мастера и Маргариты» (дом Грибоедова с его постоянными писательскими предательствами). В то время в самом деле были именные стипендии, хотя стипендия имени Грибоедова — вымышленная. Код Трифонова легко поддается дешифровке: писатель был выпускником Литературного института им. А.М. Горького, расположенного в здании в самом центре Москвы, в пяти минутах от Крем-

[27] Как отмечают исследователи, образ тридцати сребреников (предательство Иуды) в виде жестяной коробки с медалями преследует героя и после того, как он предал своего учителя. См.: Лейдерман, Липовецкий 2001, 28.

ля, в бывшей городской усадьбе, памятнике архитектуры XVIII — начала XIX века[28]. Особняк известен как Дом Герцена (здесь, в доме своего дяди, в 1812 году родился А.И. Герцен), он же описан в булгаковском романе под именами «Дом Грибоедова» и «Дом МАССОЛИТа». Семантически фамилия драматурга относится к ряду гастрономических, а ее носитель — через название своей знаменитой пьесы — снова невольно напоминает о Горьком.

Воздействие Хроноса в повести выражается для большинства героев амнезией — стиранием памяти. Но то, что «забывает» Глебов, читатель узнает по косвенным уликам от Шулепникова, Ганчука, Сони и их неуловимого одноклассника. Модус повествования «Дома на набережной» одновременно в трех инстанциях (от Глебова, автора и неустанавливаемого третьего лица) устроен таким образом, что информация не уничтожена безвозвратно и при некотором читательском усилии подлежит восстановлению. Как пишет Т. Зейфрид, вторжения репрессированной памяти в повести Трифонова не только заполняют пробелы официальной историографии, но и служат противоядием атмосфере сталинистской засекреченности.

[28] Основан в 1933 году по инициативе М. Горького. По постановлению Президиума ЦИК СССР от 17 сентября 1932 года в ознаменование 40-летия литературной деятельности Горького и за его заслуги в области воспитания новых писательских кадров из рабочих и крестьян ему было присвоено имя самого писателя. Современное название носит с 1936 года.

Однако в этой своей функции они разочаровывают. Подлинное сопротивление поиску нравственной правды возникает не в том, как Глебов реконструирует события отдаленного прошлого, но в его неспособности артикулировать смысл этого прошлого (Seifrid 1990, 619). Глебов уверен, что «моральная истина» в разные времена различна, тогда как повесть доказывает, что когда-то совершенное предательство оказывает свое действие и сегодня. Компетентная память Глебова снабжает его мельчайшими подробностями, хотя наиболее нелицеприятные он старается подавить — и тогда за героя их договаривает повествователь («То, что он не помнил, переставало существовать. Этого не было»). Глебов отказывается понимать уроки прошлого, потому что не хочет признавать, что совершил необратимый выбор с катастрофическими последствиями.

Не случайно образ другого центрального персонажа повести также мимикрирует, имитируя неназванный тающий торт в сцене чаепития (заметим последовательность: сладкое, как правило, достается как поощрение **после капитуляции или позора**):

> Шулепа *состоял из слоев, распадался пластами*, и каждый пласт был непохож на другой, но вот то — в снегу, в сугробах у кирпичной стены, когда дрались до кровянки, до хрипа «сдаюсь», потом в теплом громадном доме *пили, блаженствуя, чай из тоненьких чашечек*, — тогда, наверно, было настоящее. Хотя кто его знает. В разные времена настоящее выглядит по-разному (с. 10).

Если структурно образ торта/пирожного символизирует и в то же время скрывает в повести идею **палимпсеста** (буквально «многослойного» текста, что показано интертекстуальностью повести, учитывающей русскую литературную традицию от Достоевского и Тургенева[29] до Булгакова), то дважды врезанное в нарратив упоминание о поедании торта выполняет функцию пунктума (Barthes 1981, 7), отмечающего важнейшие семантические и идеологические узлы.

Пирожное «мадлен» как словесный материал в его бытовой функции

Если верить народной этимологии, пирожное «наполеон» получило свое название в честь Наполеона Бонапарта, который якобы объелся им накануне Ватерлоо до такого состояния, что это повлияло на его способность руководить и, следовательно, решило исход битвы (ср. с «классической» версией о насморке Наполеона при Бородинском сражении [Война и мир. Т. 3. Ч. 2. Гл. XXVIII]). Согласно другой леген-

[29] Малодушие Глебова по отношению к Соне Ганчук нельзя рассматривать вне контекста поведения «русского человека на rendez-vous» в традиционном русском романе XIX века — от «Рудина» и «Аси» до эпизода с некоей Р. в «Былом и думах» (гл. XXI) А.И. Герцена.

де, пирожное к Бонапарту никакого отношения не имеет, а происходит от французского слова, обозначающего прилагательное «неаполитанский», и на самом деле родина этой сладости — город Неаполь. Указывают также, что рецепт пирога с чередующимися слоями теста, промазанными взбитыми сливками и малиновым вареньем, — результат импровизации шеф-повара короля Дании к посещению страны французским императором. Датскому королю рецепт очень понравился, и с тех пор имя Наполеона закрепилось за новым десертом. В России же бытует мнение, что пирожное «наполеон» — как раз московское изобретение, хотя и с иностранным названием. В 1912 году в Москве широко отмечалось столетие изгнания Наполеона из города, и будто бы к этому юбилею появился целый ряд праздничных напитков и кушаний, среди них и новое слоеное пирожное, изготовленное в виде треугольника, символизирующего знаменитую треугольную шляпу Наполеона (Муравьев 1999, 337) (такой поступок кулинаров маловероятен как из-за своей откровенной непатриотичности, так и потому, что принятая сохранившаяся форма пирожного представляет все-таки прямоугольник). В самой Франции аналогичное по составу и внешнему виду пирожное называют *mille-feuilles* («тысяча листьев»).

Вне зависимости от количества и истинности вариантов генезиса, название торта вводит имя полководца, взявшего город, в котором полтора века спус-

тя происходит действие повести[30]. История с завоеванием столицы обернулась крахом для Наполеона — так это происходит и с Ганчуком, и с Глебовым (от внимания читателя не должна ускользнуть деталь, связывающая обоих все через тот же кондитерский мотив: существенно, что отец Глебова «работал на *старой конфетной фабрике*»). Борьба москвича с пирожным, носящим имя императора, тщетна, хотя и обнажает природу взаимоотношений человека и материи, человека и времени. Время отнимает у главных героев их идеалы, друзей, домашний уют: «Фифы-однокурсницы, когда-то лепившиеся к этому дому, к шуму, к доброте, *к тортам из академического распределителя*, теперь исчезли из обихода» (с. 114).

Название пирожного не случайно еще и потому, что в нем — иронически поданная тема из «Преступления и наказания». Ср. знаменитый монолог Раскольникова: «Наполеон, пирамиды, Ватерлоо — и тощая гаденькая регистраторша, старушонка, процент-

[30] События 1812 года «рифмуются» с описанным в повести Трифонова эпизодом осени 1941-го: «Ни проблеска, ни огонька внизу, все непроглядно и глухо, только две розовые шевелящиеся раны в этой черноте — пожары в Замоскворечье. Город был бесконечно велик. Трудно защищать безмерность. И еще река, ее не скроешь. Она светилась, отражая звезды, ее изгибы обозначали районы. Мы думали о городе с болью, как о живом существе, которое нуждалось в помощи» (с. 479). Описание, возможно, восходящее к еще одному значимому для «Дома на набережной» подтексту — роману Пастернака «Доктор Живаго» (ср. важный и для Трифонова, и для Пастернака мотив «выросших мальчиков», заявленный в самом начале повести).

щица...»[31] Спустя годы, несмотря на кажущееся обретение максимально возможных в социалистическом обществе благ, Вадим Глебов переживает потерю главного — нравственного — стержня своего существования. Утрата произошла в детстве и студенчестве.

«Наполеон» в повести — еще и знак «безродного космополитизма», кивок на Запад, мелкобуржуазная слабинка, которой отдается сполна бывший красноармеец и старый большевик Ганчук, вплотную столкнувшись с системой, готовой смолоть его в крошки, невзирая на послужной список.

Комментируя сцену поедания Ганчуком торта, Каролина Мэгд-Соэп прочитывает превращение героя из вальяжного профессора с барскими замашками в жалкого клиента московской забегаловки как метафорическую эволюцию его постепенного идейного отказа от революционных идеалов ценимого в молодости Горького в пользу униженных и оскорбленных персонажей Достоевского, обиженного, в свою очередь, советской литературной критикой (De Maeged-Soër 1990, 157): «Ганчук говорил, что недооценивал Достоевского, что Алексей Максимыч не прав и что нужно новое понимание. Теперь будет много свободного времени и он займется» (с. 152). Добавим к этому наблюдению до сих пор не отмеченное: кондитер-

[31] Достоевский 1956—1958, 5: 285. Ср. в повести Трифонова: «Нынешние Раскольниковы не убивают старух процентщиц топором, но терзаются перед той же чертой: переступить?» (с. 152).

ская, покидая которую Ганчук прощается со своим героическим прошлым, находится как раз «*на улице Горького*».

Фамилия писателя и сакраментальная фраза «Алексей Максимыч не прав» входят в синестетический конфликт со вкусом десерта. В коммунистическом представлении новые идеалы мужественности — **твердость** и **несгибаемость** (впрочем, в реальной жизни от людей требовался конформизм) — оказались противопоставлены мягкому, тягучему, текучему, доставляющему удовольствие: *сладкому*. Аскетическая тенденция в подборе псевдонимов очевидна как в спектре имен политиков (Сталин, Молотов, Каменев, Стеклов), так и среди литературных персоналий (Бедный, Голодный, Горький[32] и др.). Сладкое и революционное — несовместимы, поэтому случайное взаимопроникновение воспринималось как кощунство. Так, во время своей первой поездки в Москву И. Ильф с удивлением заметил, что в витринах нэповских кондитерских столицы выставлены *торты, украшенные революционными лозунгами*. Дома он возмущался: «По-

[32] По свидетельству Р. Гуля (в книге воспоминаний «Я унес Россию. Апология русской эмиграции»), острослов Карл Радек предлагал именем Максима Горького назвать всю эпоху — «Максимально-Горькой». Напомним, что первоначально псевдоним Горький возник не из обозначения вкусового качества, а из жаргонизма, который означал крестьянина или мещанина, беспробудно пьющего (ср. оставшееся в языке словосочетание «горький пьяница») или же не умеющего устроиться в жизни, запутавшегося в долгах и т.п.

думать только, что слова, написанные некогда кровью, теперь написаны сахаром!» (Лишина 1963, 74).

Между тем название пирожного, не претерпевшее цензурной редакции в розничной торговле за весь советский период кондитерской промышленности, вскрывает давнюю полемику, отразившуюся в забытой статье «Пищевкусовые жанры» Лефовца В. Тренина (Тренин 1928). Статья анализировала эстетику названий конца 1920-х годов в так называемой пищевкусовой промышленности, продукты которой рассчитаны на физиологические рефлексы потребителя (ср. в «Зависти» Ю. Олеши записку директора пищевого треста Бабичева с предложенными им названиями для шоколадных конфет[33]). Как заметил Тренин, почти все товарные названия строятся на эмоционально окрашенном словесном материале, а использование слова как эмоционального сигнала неизбежно влечет за собой его эстетизацию. Предлагая в 1920-е годы рассматривать словесный материал в его «бытовой, коммуникативной функции», Тренин полагал, что можно с полным правом расширить понятие контекста, куда должны войти не только словесный строй, но и элементы графической формы: рисунок, плакат, кадр. Слово в большей мере, чем материал других искусств,

[33] «Обертки конфет (12 образцов) сделайте соответственно покупателю (шоколад, начинка), но по-новому. Но не “Роза Люксембург” (узнал, что такое имеется, — пастила!!), — лучше всего что-нибудь от науки (поэтическое — география? астрономия?), с названием серьезным и по звуку заманчивым: “Эскимо”? “Телескоп”?» (Олеша 1927, 13).

способно к синкретическому смешению и пересечению с инородными материалами. Помещенное на плакат или на обложку товара, слово само может быть использовано как орнамент (Тренин 1928, 26). В литературе встречаются более сложные случаи — в качестве примеров автор приводит текст «Войны и мира» Маяковского, в который на правах значимых слов входят ноты танго, и «Войну и мир» Толстого, в который внедряется карта Бородинского сражения. В случае с пирожным контекстом для него выступает витрина, а для кафе-кондитерской — вся улица с репертуаром названий других магазинов. Вместе с тем Тренин жаловался, что быт СССР нельзя изучать по прейскуранту Тэжэ (то есть «Треста Жиркость», который в 1920-е годы отвечал за выпуск парфюмерных изделий). Из 400 современных парфюмерных названий лишь восемь так или иначе обыгрывали современную тематику, причем в этом ряду мыло «Юный пионер» соседствовало с пудрой «Фокстрот»[34]. Назва-

[34] В приведенном для наглядности реестре фигурируют в основном названия мыла («Юный пионер», «1917 год», «Октябрь», «СССР», «Пионер»), пудры («Новая заря»), одеколона и духов («Серп и молот», «Юбилейные»). Мизерное число «современных» названий (всего 2% от общего количества в списке) свидетельствует о «колоссальной сопротивляемости словесного материала» (Тренин 1928, 27). В своеобразном парфюмерном жанре названий преобладала либо экзотика («Оркис», «Локсотис», «Диелитра», «Саида», «Сада-Якко», «Орхидор»), либо названия, которые Тренин условно определил как «эмоционально-эффективные» («Идеал грез», «Нимфа», «Маркиза», «Экстаз», «Пушок молодости» и «Божественный аромат»).

ния папирос «Ира» или пудры «Букет моей бабушки», первоначально связанные с определенным сортом товара, в дальнейшем стандартизуются и действуют чисто стилистически, повторяясь, как протекающий образ в новелле. По Тренину, инерция потребителя нередко заставляет производителя прибегать к рискованным семантическим сочетаниям (его пример: бисквит «Ноблесс» фабрики «Большевик», то есть сочетание «*дворянство — большевик*», или «сладкое/запретное» — «горькое/дозволенное»). Автор при этом симптоматично оговаривает, что ультрапроизводственные названия вроде пастилы «Цемент» или духов «Азнефть» были бы излишними[35].

Сладости у Трифонова — субститут сытого конформизма («торт несвеж» матери Шулепникова; отец Глебова, работающий на конфетной фабрике, — трус и приспособленец) или, наоборот, предельного отстранения от власти (Ганчук в кондитерской). Сама идея навязчивой отсылки к кондитерскому изделию как к оселку памяти — скорее всего, сознательная полемика Трифонова с Прустом[36]: не в пирожном «мадлен»

[35] Тренин 1928, 28—29. Там же: «Товары, имеющие вкусовое или наркотическое назначение, не могут быть переименованы с такой же легкостью, как улицы провинциальных городов».

[36] Любопытно отметить, что автором первой успешно защищенной в СССР в 1965 году диссертации о Прусте был М.В. Толмачев, фамилию которого (случайно?) носит приятель дочери Глебова Маргоши. В исследовании Толмачева творчество писателя рассматривалось в свете «кризиса французского модернистского романа 1920-х гг.».

и мире сенсорных ощущений заключена память, но в понимании значения собственного нравственного выбора.

Именно в 1976 году в издательстве «Художественная литература» вышел второй том прустовского цикла в переводе Н.М. Любимова (первый том появился в 1973 году), хотя до этого переводить «Поиски» пытались уже в 1920-е годы, когда последний том эпопеи еще не увидел свет (ранние опыты А.А. Франковского, Б.А. Грифцова и др.). Правда, из-за усиливавшегося идеологического надзора готовому к концу 1930-х годов пятому тому в переводе Франковского так и не суждено было попасть к советскому читателю. М. Горький имел непосредственное отношение к последующей несчастливой судьбе русского Пруста (Михайлов 2002). Вердикт Горького гласил, что роман представляет собой бессвязный поток воспоминаний, к тому же болезненных и ущербных (ср. в его письме к Вс. Иванову 1926 года: «Французы дошли до Пруста, который писал о пустяках фразами по 30 строк без точек»)[37]. В результате писатель попал, вместе с Джой-

[37] Во вступительной статье А. Михайлова к изданию «Марсель Пруст в русской литературе» (Сост. О.А. Васильева и М.В. Линдсрем. М.: Рудомино, 2000) приводится ряд свидетельств упоминаний Пруста Горьким в статьях «О формализме» (1936) и в одной из работ 1932 года: «Жизнь непрерывно создает множество новых тем для трагических романов и для больших драм и трагикомедий, жизнь требует нового Бальзака, но приходит Марсель Пруст и вполголоса рассказывает длиннейший, скучный сон человека без плоти и крови — человека,

сом и Кафкой, в полузапретный список «идеологов паразитической буржуазии» (дефиниция Н. Рыковой из статьи, предваряющей русский перевод книги «Сторона Германтов», 1936), и серьезно заниматься им перестали.

Пирожное «мадлен» служит ключевой развилкой к темам памяти и сладостей, одновременно отсылая к французскому следу в повести в целом[38]. В связи с жанром квазиавтобиографии трудно не вспомнить, что ценитель Пруста Набоков ввел знаменитое пирожное в роман *Speak, Memory* (увиденный автором в детстве портсигар, похожий устричной формой на печенье из «Поисков утраченного времени») и позже раскрыл эту аллюзию в предисловии к английскому переводу романа «Король, дама, валет»[39]. Трифонов

который живет вне действительности». Презрительное отношение Горького к Прусту было подытожено в его докладе на Первом съезде советских писателей (1934): «Буржуазный романтизм индивидуализма с его склонностью к фантастике и мистике не возбуждает воображение, не изощряет мысль. Оторванный, отвлеченный от действительности, он строится не на убедительности образа, а почти исключительно на “магии слова”, как это мы видим у Марселя Пруста и его последователей».

[38] Ср.: «Знакомый воздух парижского вокзала, в котором было слито много всего, и это создавало *впечатление какой-то горьковатой и душной сладости*, охватил Глебова, как зной» (с. 155). Отметим в слове «зной» отсылку к началу повести («в один из нестерпимо жарких августовских дней...»), тем более значимую, что во время поездки в Париж Глебов общается с матерью Шулепникова — того самого Левы, с которым он встречается после многолетнего перерыва именно жарким августом 1972 года — за два года до поездки.

[39] Отмечено в: Маликова 2002, 47.

меняет материал — прустовский бисквит — на слоеное тесто, но метод и природа воспоминания остаются. Таким образом, «литературная изюминка», отсылающая к принципу функционирования пирожного «мадлен» (детонатор воспоминаний о детстве и юности), — сама по себе интертекстуального происхождения.

«Сколько с нас за скушанные три пирожные?» (Зощенко — Катаев — Трифонов)

Емкий образ пирожного — этого явно чуждого для строгой социалистической диеты элемента — не только выразил суть классовой борьбы между старым и новым режимом, но и отложился в литературной памяти как современников, так и советских читателей последующих поколений благодаря одному-единственному, но эстетически значительному и очень популярному произведению — короткому рассказу Михаила Зощенко «Аристократка» (1923). Героиня рассказа разворачивает «*свою идеологию* во всем объеме»[40] в театральном буфете, где кондитерское изделие как бы играет роль психологического теста на совме-

[40] Зощенко 1968, 86. В объемном и осторожном по тону предисловии П. Громова к данному изданию автор все же не скупится на эпитеты в адрес рассказа: «шедевр», «сюжет из сюжетов писателя» и т.д. (с. 25).

стимость представителей двух различных социальных групп. С целью произвести впечатление на свою спутницу зощенковский кавалер-водопроводчик опрометчиво предлагает ей во время антракта попробовать пирожное из ассортимента буфета («Ежели, говорю, вам охота скушать одно пирожное, то не стесняйтесь»). Кондитерского изделия Зощенко не называет: все, что нам известно, — это то, что оно с кремом и что в «гравитационном поле» буфетной стойки героиня вдруг начинает изъясняться по-французски: «— Мерси, — говорит. И вдруг подходит развратной походкой к блюду и цоп с кремом, и жрет» (Зощенко 1968, 88). Энергия скандала нарастает пропорционально каждому жадно поглощаемому героиней пирожному — процесс, за которым с ужасом наблюдает рассказчик Григорий Иванович (уверенный в том, что его денег хватит только на три пирожных). Зощенко взрывает сцену нервным выкриком незадачливого театрала, требующего прекратить бесстыдное объедание буфета, после чего следует известная сцена его публичного унижения:

> — Сколько с нас за скушанные три пирожные?
> А хозяин держится индифферентно — ваньку валяет.
> — С вас, — говорит, — за скушанные четыре штуки столько-то.
> — Как, — говорю, — за четыре?! Когда четвертое в блюде находится?
> — Нету, — отвечает, — хотя оно и в блюде находится, но надкус на ем сделан и пальцем смято.

> — Как, — говорю, — надкус, помилуйте! Это ваши смешные фантазии...
> Ну, народ, конечно, собрался. Эксперты.
> Одни говорят — надкус сделан, другие — нету.
>
> (Зощенко 1968, 88—89)

На первый взгляд, за вычетом общей *мифологии сладкого*, процитированный рассказ к Трифонову и его повести прямого отношения не имеет. Это было бы действительно так, если бы не один имевший весьма далекие последствия реальный эпизод из взаимоотношений двух литературных фигур — автора «Аристократки» и Валентина Петровича Катаева. На страницах мемуарного романа Катаева «Алмазный мой венец», вышедшего практически одновременно с «Домом на набережной», кульминационным моментом воспоминания о последней встрече писателей незадолго до окончательного разгрома советской карьеры Зощенко становится рассказ об их совместном посещении ленинградской кондитерской «Север»:

> Наша поездка была как бы *прощанием* штабс-капитана со своим городом, со своим старым другом, *со своей жизнью*. Я предложил ему по старой памяти заехать на Невский проспект *в известную кондитерскую «Норд», ввиду своего космополитического названия переименованную в исконно русское название «Север»* (во время посещения кафе Зощенко и Катаевым оно все еще носило прежнее название. — *Ю.Л.*), *и напиться там кофе с весьма знаменитым, еще не переименованным тортом «Норд»*. Он встревожился.
> — Понимаешь, — сказал он, по обыкновению нежно называя меня уменьшительным именем, — в последнее

> время я стараюсь не показываться на людях. Меня *окружают, рассматривают, сочувствуют. Тяжело быть ошельмованной знаменитостью*, — не без горькой иронии закончил он, хотя в его словах слышались и некоторые честолюбивые нотки.
>
> (Катаев 1979, 201)

Сличение поздней трактовки Катаева с доступными нам сегодня свидетельствами ряда других мемуаристов, а также некоторыми архивными документами позволяет скорректировать катаевскую версию событий. Реконструкция эпизода в кондитерской с участием Зощенко—Катаева удивительно напоминает историю с участием Глебова и Ганчука из повести Трифонова. В обоих случаях речь идет о человеке (опальном писателе или, соответственно, впавшем в немилость ученом), который на фоне кризиса с властью совершает компрометирующий его визит в заведение общепита, где с удовольствием съедает порцию сладостей.

Как выразился бы герой рассказа «Аристократка», «надкус сделан» — надо собирать экспертов. Время, к которому относятся события в московском и ленинградском кафе, в обоих произведениях совпадает — это конец 1940-х годов (1947—1949). Принимая во внимание то, что повесть Трифонова появилась в печати на два года раньше романа Катаева, мы должны исключить влияние *текста* «Алмазного венца» на кондитерский мотив в трифоновской повести. Тем не менее нельзя пренебречь другими возможными способами передачи информации — условия существования советской литературы порождали единое твор-

ческое пространство, где происходили общение и циркуляция слухов и устных историй (писательские дачи в Переделкино, дома творчества, наконец, знаменитый ресторан ЦДЛ). Это пространство формировалось централизованным управлением СП, лоббированием групповых интересов, банкетами, комитетами, премиальными циклами и т.п. Катаев работал над своим романом с 1975 года — фактически одновременно с Трифоновым, хотя закончил его позже (напечатан в шестом номере «Нового мира» за 1978 год[41]). Следует учесть и то, что история последней, ленинградской встречи Катаева и Зощенко — с подробностями визита в кафе — была довольно широко распространена среди современников со слов самого Зощенко, при этом описание поведения Катаева в ней сильно отличалось от версии, изложенной в романе «Алмазный мой венец», — ср. по крайней мере в трех мемуарных источниках — воспоминаниях В. Каверина, С. Гитович, Вс. Иванова[42]. В какой версии его узнал

[41] Первые рецензии на «Алмазный мой венец» Н. Крымовой и Е. Книпович появились именно в журнале «Дружба народов» (1979. № 9), в котором был впервые напечатан «Дом на набережной».

[42] Приведем самое существенное: «<после речи Жданова> пьяный Катаев, вымаливая прощение, стоял перед ним на коленях. <...> Зощенко простил его и даже (судя по манере, с которой это было рассказано мне) отнесся к этому поступку с живым интересом» (Каверин 1989, 61—62); «Он нам рассказывал, как в Ленинград приехал Валентин Катаев, позвонил ему и бодро закричал в телефонную трубку: “Миша, друг, я приехал, и у меня есть свободные семь тысяч, которые мы с тобой должны пропить...” <...> — Миша, друг, — возбужденно говорил

Трифонов (пусть даже и от Катаева!) — неважно: более существенно, что автор «Дома на набережной» помещает историю с пирожным в исторический контекст официального остракизма конца 1940-х годов и снабжает его своей моральной оценкой. Конструкция двойной цитации усложняется, в свою очередь, отсылкой к общей культурной парадигме сласти-власти и чередой литературных подтекстов: для Катаева — это центральный мотив «Аристократки», перенесенный на реальный эпизод с Зощенко в кафе «Норд», от которого отсекаются лишние документальные подробности (вроде сопровождавших их в машине девиц — подробнее об этом см. далее); для Трифонова, наоборот, это активизация метафизической темы памяти через ассоциацию с прустовским пирожным «мадлен» — правда, в политической составляющей драмы он повторяет, по всей видимости, рисунок двусмысленной истории того, как Катаев предал Зощенко.

Некрасивый поступок Валентина Катаева состоял в том, что, выступив после опубликования постановления ЦК ВКП (б) «О журналах “Звезда” и “Ленин-

Катаев, — не думай, я не боюсь. Ты меня не компрометируешь. — Дурак, — сказал М.М., — это ты меня компрометируешь. “Вот в этом-то и сказалась вся темная душа Вальки Катаева”, — грустно усмехнувшись, сказал М.М.» (Гитович 1995, 284); «Катаев и Зощенко в Ленинграде. Катаев позвонил: “Миша. У меня есть 10 тысяч, давай их пропьем”. <...> За обед заплатил 1200. Уезжая, вошел в купе и поставил три бутылки шампанского. — Объясняя свое поведение в инциденте с Зощенко, Катаев ему сказал: “Миша. Я думал, что ты уже погиб. А я — бывший белый офицер”» (Иванов 2001, 389).

град”» на собрании московских писателей в 1946 году, он негативно отозвался о произведениях своего друга: «Отвратительное содержание и жалкая форма. <Зощенко> деградировал как литератор»[43]. В «Доме на набережной» предательство Глебовым учителя Ганчука также заключается отнюдь не в демоническом тайном доносе, а в публичном отречении в соответствии с духом времени — шаге, предпринятом отчасти под давлением, отчасти из малодушия. В докладе Жданов обвинил Зощенко в том, что тот избрал «своей постоянной темой копание в самых низменных и мелочных сторонах быта», якобы свойственное пошлым мещанским писателям. Жданов прибегает к испытанному авторитету Горького, а увлечение «бытом» описывает сниженными гастрономическими метафорами — в кухонном их изводе: «Вы помните, как Горький на съезде советских писателей в 1934 году клеймил, с позволения сказать, “литераторов”, которые *дальше копоти на кухне* и бани ничего не видят»[44]; «Насквозь *гнилая* и растленная общественно-политическая и литературная физиономия Зощенко оформилась не в самое последнее время... Они являются лишь продолжением всего того литературного “наследства” Зощенко, которое ведет начало с 20-х годов» (там же. С. 8). Возможно, к докладу Жданова, по крайней мере в том месте, где он касается участи Зощенко, относятся и

[43] Литературная газета. 1946. 7 сент.

[44] Доклад А. Жданова «О журналах “Звезда” и “Ленинград”» // Звезда. 1946. № 7/8. С. 7.

некоторые глухие намеки в прозе Катаева. По выходе из кондитерской на Невском Зощенко ошибочно принимает скопление народа около новенького катаевского автомобиля за своих поклонников: «— Ну я же тебе говорил, — с *горькой* иронией, хотя и не без внутреннего ликования шепнул мне штабс-капитан, окруженный толпой зевак. — Просто невозможно появиться на улице! *Какая-то гофманиада*...» (Катаев 1979, 202) (ср.: «И у акмеистов, и у “Серапионовых братьев” *общим родоначальником являлся Гофман*, один из основоположников *аристократическо-салонного декадентства* и мистицизма»[45] — в докладе Жданова Зощенко теперь сам оказался причислен к «аристократам» наряду с Ахматовой и Мандельштамом).

Метод, по которому Катаев вспоминает неприятное, — аберрации его памяти (многие из которых недавно восстановлены в подробном комментарии к роману[46]) на подкладке идеологии — напоминает технику повествования Трифонова в несобственно прямой речи Глебова. Еще раз подчеркнем: речь здесь идет не о сознательном заимствовании, а о функцио-

[45] Доклад А. Жданова. С. 11.

[46] М. Котова и О. Лекманов обнародовали неопубликованный фрагмент речи Катаева: «Зощенко был моим большим другом в течение многих лет <...> но у нас было разное отношение к литературе <...> Когда Зощенко в последнее время начал подготовлять книгу “Перед восходом солнца”, он мне показывал куски книги, и я сказал: или ты сумасшедший, нельзя эту книгу выпускать. Это неприлично. Там не только аполитичность, как у Ахматовой, а скрытое злопыхательство, какая-то патология» (Котова, Лекманов 1994, 232).

нировании схожей тематики и, вероятно, знании общего исторического контекста, подкрепленного документальной канвой. Сопоставим соответствующие места из «кондитерских эпизодов» «Дома на набережной» и «Алмазного венца»:

1. Тема фатального предчувствия. **Катаев**: «С Ленинградом связана моя последняя встреча со штабс-капитаном совсем *незадолго до его исчезновения*. <...> Он был в несправедливой опале» (**Трифонов**: «А ведь полчаса назад *этого человека убивали*. Глебов потом часто рассказывал историю с кондитерской»).
2. Ретроспективное нагнетание тревоги при полном неведении героя относительно предстоящих ему самому опасностей. **Катаев**: «Я чувствовал себя молодцом, *не предвидя, что в самом ближайшем времени окажусь примерно в таком же положении*» (**Трифонов**: «*Левка не знал, что скоро он полетит*, кувыркаясь, как пустые салазки с ледяной горы»).
3. И в том и в другом тексте, несмотря на перечисленные знаки судьбы, всячески подчеркивается удовольствие от кондитерии, замыкание на процессе поедания как таковом; при этом ход времени замедляется за счет различных художественных средств — либо освещение подается автором в полутонах, затушевывая всю сцену и делая посетителей едва заметными для остальной клиентуры, либо, наоборот, контрастно, как у Трифонова, когда абсолютная прозрачность и витринная экспозиция не мешают Ганчуку забыться в получа-

емом наслаждении. **Катаев**: в кафе было «довольно много посетителей, которые, впрочем, *не обратили на нас внимания*. Мы уселись за столик во второй комнате *в темноватом углу и с удовольствием выпили по стакану кофе со сливками и съели по два куска торта “Норд”*» (**Трифонов**: не заметив глядящего на него в упор Глебова, Ганчук «стоял у высокого столика, *за которым пьют кофе, и с жадностью ел пирожное* “наполеон”, держа его всеми пятью пальцами в бумажке»).

4. Фиксация на физиогномике, на мимической реакции жертвы в момент ее унизительной слабости. **Катаев**: по выходе из кафе на улицу, когда выясняется, что внимание толпы уличных зевак приковано не к забытому писателю, а к открытой машине Катаева, мемуарист с жестокой натуралистической подробностью замечает, как «на лице [Зощенко] появилось *удовлетворенно-смущенное выражение и бородавка на подбородке вздрогнула* не то от подавленного смеха, не то от огорчения» (**Трифонов**: «Мясистое, *в розовых складках лицо выражало наслаждение*, оно двигалось, дергалось, как хорошо натянутая маска, *вибрировало всей кожей от челюсти до бровей*. Была такая поглощенность сладостью крема и тонких, хрустящих перепоночек...»).

Подобно Глебову, который не знал, что «настанет время, когда он *будет стараться не помнить всего, происходившего с ним в те минуты*», Катаев кое о чем умалчивает в своих воспоминаниях о встрече с Зощенко —

от главного мотива встречи (приглашение к кутежу как попытка загладить недавнюю подлость) до частностей, например до того обстоятельства, что в автомобиле с ними сидели «две веселые раскрашенные красотки в цветастых платьях, с яркими воздушными шариками в руках» (Гитович 1995, 284); куда исчезли пассажирки при посещении кафе «Норд»? Форма и содержание в воспоминаниях Катаева и в «Доме на набережной» Трифонова находятся в сложной, подчас противоречивой взаимосвязи («несвежесть» материала и «гнилость» духа регулируются стержневой для этих отрывков метафорой торта). «Два куска торта “Норд”», с удовольствием съеденные Катаевым и Зощенко, рифмуются с «двуслойным воспоминанием» эпизода с «наполеоном» в трифоновском повествовании.

Пища, по утверждению Р. Барта, — это не только набор продуктов, подлежащих статистическому или диетическому изучению, но также и система коммуникации, собрание образов, свод обычаев, ситуаций и поступков[47]. Покупая и потребляя продукт, человек не просто транзитивно оперирует некоей вещью — он

[47] Барт 2003а, 368. В той же работе Барт ставит вопрос о постоянном соотношении между уровнем жизни и потреблением сахара, отмечая, например, американскую «культуру сахара» и то, что жители США, к примеру, потребляют вдвое больше сахара, чем французы. Сахар — не просто предмет питания; это, если угодно, некоторое «поведение» и обычаи, имеющие не только пищевой характер (Барт 2003а, 366). Обстоятельное социологическое и антропологическое исследование «сахарной культуры» в американской и европейской истории последних столетий см. в книге: Mintz 1985.

транслирует некоторую ситуацию и указывает на комплекс мотиваций (Барт 2003а, 369). По общей вкусовой гамме и ингредиентам торты «Норд» и «Наполеон» довольно близки: первый состоит из двух воздушных коржей, прослоенных масляным кремом, украшен растительными сливками, шоколадной глазурью и жареным дробленым орехом[48] — то есть принцип его структуры идентичен палимпсестному устройству «Наполеона», хотя и с меньшим количеством составляющих слоев-коржей. В 1951 году кафе, а вместе с ним магазин «Норд» и кондитерское производство были переданы Главному управлению общественного питания города, и одновременно с этим название магазина по политическим соображениям было изменено на патриотическое «Север». По тем же причинам рецепт популярного пирожного «наполеон», разжалованного и лишенного императорского титула, был включен в сталинский пищевой катехизис — «Книгу о вкусной и здоровой пище» (М.: Пищепромиздат, 1954)[49], где оно

[48] Рецепт фирменного торта «Норд» («Север») со сливками можно найти на официальном сайте одноименного предприятия — акционерного общества открытого типа: www.tort.spb.ru/products/cakes/cakes_index.htm.

[49] В сознании авторов «Книги» процессы приготовления пищи и преобразования жизни по единому плану-рецепту были тождественны, и поскольку еда — это государственная функция и вся пища принадлежит государству, то меню уподоблялось единому народно-хозяйственному плану; вкрапление национальных рецептов как символа Союза ССР и отражение в «Книге» праздничного самосознания общества как итога всемирной истории соседствовали с классицистической эстетикой, воплощенной в

фигурирует под скромным эвфемизмом «слоеное пирожное с кремом»[50].

Ленинградская кондитерская, в которой съели четыре куска торта на двоих писатели Катаев и Зощенко, существует по сей день по адресу Невский про-

нормативности, повелительности формулировок («Посыпайте блюда укропом!»). Блюда в «Книге» представляются метафорами полноты и разнообразия жизни, а как единый текст сборник рисует «глобальную экзистенциальную картину жизни в ее зачатии, произрастании и полезной для другой жизни гибели (нерест рыбы — появление новой особи — ее отлов и превращение путем переработки в консервы, в новое качество полезной жертвы для развития человека — строителя коммунизма)». См.: Андреева 1990.

[50] Сталинский рецепт следующий: «Приготовить слоеное тесто. Готовое тесто раскатать тонким пластом по размеру листа, на котором будет выпекаться слойка. Тесто переложить на лист, наколоть вилкой в нескольких местах и поставить в духовой шкаф на 12—15 минут для выпечки. Таким способом испечь несколько пластов. Готовую испеченную слойку переложить на стол, обровнять края, срезав неровности, срезки мелко нарезать и отложить. На пласт испеченной слойки наложить слой крема — заварного или сливочного, разровнять, накрыть другим пластом слойки и на него также положить слой крема. Всего сделать таким способом 3—5 слоев. Верхний слой с кремом обсыпать нарезанной крошкой слойки. Затем разрезать на узкие полоски (по 6—7 см) и из каждой полоски нарезать пирожные. Сверху посыпать сахарной пудрой, положить пирожные на блюдо и подать на стол. На нарезанные полоски с кремом можно положить слой белков, взбитых с сахаром, толщиной 1 см (см. рецепт “Печенье сбивное”), разровнять, обсыпать крошкой нарезанной слойки, положить полоски на лист и поставить в горячий духовой шкаф на 2-3 минуты, а затем, вынув из шкафа, разрезать на отдельные пирожные, сверху посыпать сахарной пудрой и уложить на блюдо. *На 2 стакана муки — 250 г масла или маргарина, 1 яйцо, 3/4 стакана воды, 1/4 чайной ложки соли, 1/4 лимона или немного разведенной лимонной кислоты. Для сбивного — 4 яичных белка, 1 стакан сахарного песка*» (с. 294).

спект, д. 44[51], — преемственность по отношению к ней сохранила петербургская фирма «Север». Воспоминания об известном кафе сохранились в описаниях многих ленинградцев и гостей города, и они относятся к разным периодам минувшего столетия. Именно туда направилась балерина Галина Уланова, чтобы отметить получение своего первого гонорара в эпоху нэпа: «<Я> росла в скромной обстановке, в закрытой школе. Бесспорно, <я не воспринимала искушений нэповского Ленинграда еще> и оттого, что свое дело, своя профессия требовали многого: и мыслей, и чувств, и сил, и времени. Не только у меня так было — *наше поколение в целом росло аскетичным*. Получила свою первую зарплату — 60 рублей. Казалось мне странным: меня учили, взяли в театр, дали сольное место и еще за это деньги платят! *Побежала в кафе "Норд" (нынешний "Север") — оно славилось своими тортами, пирожными... Купила пирожные бабушке, родителям*. А дальше не знаю, на что еще деньги по-

[51] Первое письменное упоминание о булочной-кондитерской на Невском, 44 относится к началу XX века (см. справочник «Весь Петербург» за 1903 год). Именовалась она «А. Андреев» и принадлежала купцу первой гильдии Федору Крамзенкову, залогом успеха которого стала минимизация коммерческого цикла: производство и кондитерская лавка размещались в одном здании, поэтому продукции производилось ровно столько, чтобы ее можно было распродать в один день. Следствием этой вынужденной экономии стала неизменная свежесть тортов, продававшихся в лавке, немедленно оцененная петербуржцами. Магазин, в котором продавались свежие торты и пирожные, и получил название «Норд». Во время войны магазин «Норд» и кафе приостановили работу, но возобновили ее уже в 1946 году.

тратить, растерялась... Наивно? Да, наивно. Но нас так воспитали...» (Уланова 2004). Как легко заметить, Уланова не столько задумывается над смыслом своего импульсивного поступка, сколько психологически правдиво воспроизводит состояние растерянности перед открывающимися горизонтами богемной жизни; без сомнения, здесь включается механизм инициации, аналогичный вышеописанному, — желание приобщиться к полузапретной роскоши путем разового посещения заведения с буржуазной репутацией и поедания статусного пирожного.

Сладкий вкус в советском быту был до известной степени репрессирован. Только с распадом СССР и либерализацией рынка стала происходить компенсация вкусового баланса: если, как предлагает Е. Майзель, принять за условный показатель пропаганды вкусовых предпочтений телевизионную рекламу, исполняющую роль исчезнувшей государственной идеологии, то можно заметить в ней явное преобладание *сладкого* (конфеты, шоколадные вафли, газированные тонизирующие напитки) над остальными вкусовыми зонами (Майзель 1999). Правда, в отличие от импортируемой продукции в заграничных упаковках с названиями на иностранном языке («Сникерс», «Марс», «Баунти»), которая изначально позиционировалась на постсоветском рынке в качестве чужого «райского наслаждения», в случае с тортом «Наполеон» элемент чужеродности для российского потребителя был давно приглушен или отсутствовал изначально.

Трифонов относится к числу авторов, балансирующих между советской и несоветской литературой (Давид Самойлов, Александр Кушнер, Фазиль Искандер), связывающих «подземную классику» (булгаковские подтексты в позднесоветской культуре — только одна из возможных перспектив) с диссидентской литературой — как традиционалистской, так и авангардистской направленности. Известно, например, что живой Набоков за железным занавесом тайно волновал не только советский литературный бомонд (см. признания В. Катаева[52] или мемуары Б. Ахмадулиной о встрече с писателем в Монтрё в 1977 году [Ахмадулина 1997, 12]; в рассказе С. Довлатова «Жизнь коротка» описан визит некоей Регины Гаспарян к знаменитому швейцарскому писателю по фамилии Левицкий, как две капли воды похожему на Набокова); Юрий Казаков общался с парижскими эмигрантами «первой волны» (и даже записал на магнитофон беседу с Борисом Зайцевым[53]). В случае с Ю. Казаковым или А. Битовым эта деятельность была продиктована демонстративным наследованием русскому модернизму, позицией «стилистической отмены советской власти». При изучении подобного наследования, как показывает пример с трифоновской повестью, необходима реконст-

[52] По свидетельству очевидцев, в 1977 году в кулуарах конференции с участием американских славистов Катаев (в поздний период сам автор блестящих экспериментов в жанре мемуаристики) отзывался о Набокове как о «гении» (см.: Paperno, Hagopian 1984, 112).

[53] Беседа опубликована в: Новый мир, 1990. № 7.

рукция всего многосоставного контекста, включая миф советского быта в его исторических мутациях.

Прагматика жеста затравленного Ганчука в самый несчастный из всех дней его профессорской карьеры — компенсировать унижение утонченнейшим и оттого наиболее сладостным из всех возможных наслаждений — актом мелкого гастрономического предательства, в котором и состоит его настоящая месть этой системе.

Правда, Юрий Трифонов, кажется, довольно скептичен по отношению к своему персонажу, замыкая в порочный круг процессы пищеварения и отторжения — метафору приятия и расставания[54].

Ритуальное поедание торта, в результате которого происходит элиминация и Наполеона, и Сталина — тиранов, избранных вполне демократическим путем, — приглашает еще к одному прочтению. В исследовательской литературе за пышными строениями сталинской архитектурной моды закрепилось полушутливое название «свадебных тортов» («the Stalin

[54] Показательно в этом смысле брошенное Шулепниковым ругательство во время его ночного звонка Глебову в начале повествования: «Ну, ты там доктор, директор, пятое-десятое, *дерьма пирога*, мне это все неинтересно». Обсцентизм (чуть смягченный у Трифонова: как известно, в обычном виде это выражение звучит как «говна пирога») звучит еще более выпукло в английской версии 1983 года. Переводчик Майкл Гленни выбирает следующую идиоматическую параллель: «I guess you must be a doctor or a professor or some kind of big wheel now, *the cherry on top of a cake of shit*» (букв. «вишенка на пироге дерьма») (Trifonov 1999, 195).

“wedding-cake” architecture» [Bowlt 1998, 224]). Развивая раннее положение о том, что кондитерское изделие структурно синонимично устройству текста, можно достроить триаду: текст — торт — дом (с пресловутым «удовольствием от текста»). Непроизвольность подобных построений, наконец, подтверждается и самим трифоновским текстом, различные тематические элементы которого нетривиально корреспондируют друг с другом. Так, обратим внимание, что в последнюю из темпоральных точек (апрель 1974-го), когда нам демонстрируют главного героя, он случайно встречает мать Левки в международном поезде, следуя на конгресс Международной ассоциации литературоведов и эссеистов. Не случаен, пожалуй, только маршрут этого поезда по направлению к Прусту: *Москва — Париж*, или от Сталина — к Наполеону[55].

[55] У поездки Глебова — мощный автобиографический подтекст: спутница Глебова, мать Шулепникова, едет встречаться со своей сестрой, много лет назад эмигрировавшей во Францию, — Трифонов также многие годы мечтал встретиться со своим двоюродным братом Георгием, эмигрировавшим во Францию и ставшим второстепенным писателем, писавшим под именем Михаил Демин. Эта мечта осуществилась после издания «Дома на набережной», когда в 1980 году Трифонов оказался в Париже. Кузены виделись три раза, при этом — скорее по замыслу Юрия Трифонова, чем по иронии судьбы — первая встреча братьев состоялась в ресторане «Утраченное время» (Трифонова 2004, 722—723). Финал «Алмазного венца» Катаева также разворачивается в «празднично-безлюдном Париже» — в мифологическом пространстве Елисейских полей, где кончается власть памяти и начинается «звездный мороз вечности» (Катаев 1979, 221—222).

Давно известно, что тыняновское определение литературы как динамической речевой конструкции само по себе не выдвигает требования обнажения приема. Бывают эпохи, утверждал Тынянов, когда обнаженный прием, так же как и всякий другой, автоматизируется и естественно вызывает требование диалектически ему противоположного сглаженного приема (Тынянов 1924, 107). Власть и сласть объединены для потребителя дуалистическим комплексом притяжения/противостояния, обе, будучи в чрезмерных дозах чреваты летальным исходом, заканчиваясь, соответственно, расстрелом или диабетом. Обе одновременно искушают и развращают. Пирожное «наполеон» в повести Трифонова о доме, где ели только свежие торты и который сам напоминает многослойный торт, выпеченный в исторической печи, — это не случайно обнажившийся прием в разглаженной по стандартам советского реалистического стиля 1970-х прозе[56], смещающий и выделяющий обычное соотношение конструктивного принципа с материалом.

[56] По мнению Катерины Кларк, отмечающей не столько эстетику, сколько сложную структуру текста, Трифонов успешно демонстрирует в «Доме на набережной» на практике формалистский подход, разделяющий «фабулу» и «сюжет», используя для этого флешбэки, пропуски и подметные ходы (Clark 1981, 240).

Опыт параллельного просмотра

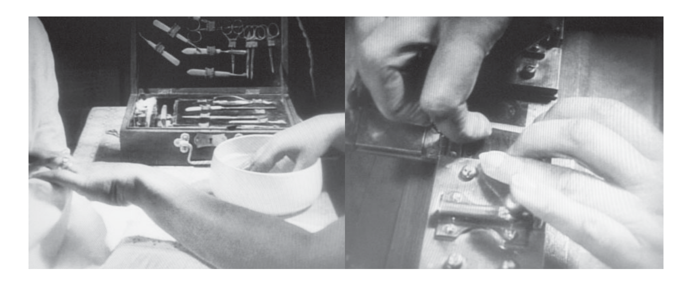
«Человек с киноаппаратом» Вертова (1929) и «Сегодня можно снять декалькомани...» Мандельштама (1931)

Помоги, развяжи, раздели...
От сырой простыни говорящая... 1935

Декалькомания (франц. *decalcomanie*) — полиграфический способ изготовления переводных изображений.

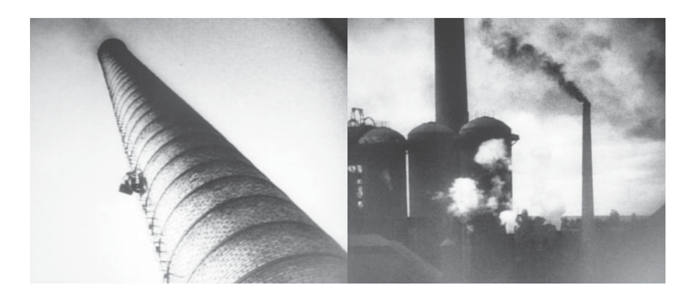
Стрекочет лента, сердце бьется...
Кинематограф, 1913

1 *Сегодня можно снять декалькомани,*
2 *Мизинец окунув в Москву-реку,*
3 *С разбойника Кремля.*
Какая прелесть



4 *Фисташковые эти голубятни:*

11 *Река Москва в четырехтрубном дыме,*

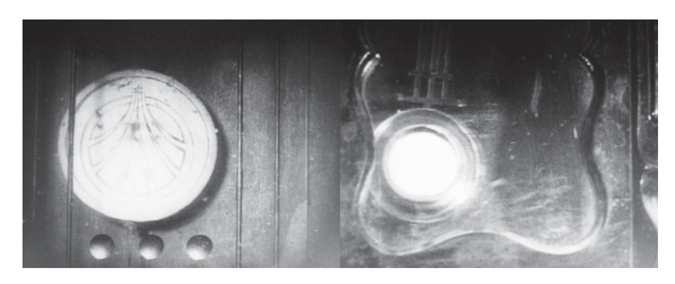


12 *И перед нами весь раскрытый город:*

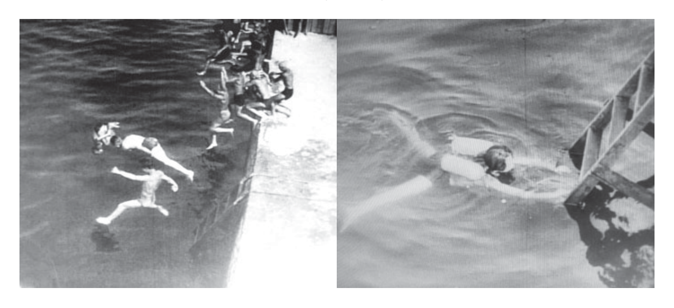
13 *Купальщики-заводы и сады*
14 *Замоскворецкие.*
Не так ли,

15 *Откинув палисандровую крышку*
16 *Огромного концертного рояля,*
17 *Мы проникаем в звучное нутро?*

20 *Мне кажется, как всякое другое,*
21 *Ты, время, незаконно*
Как мальчишка

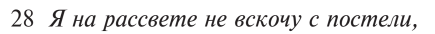


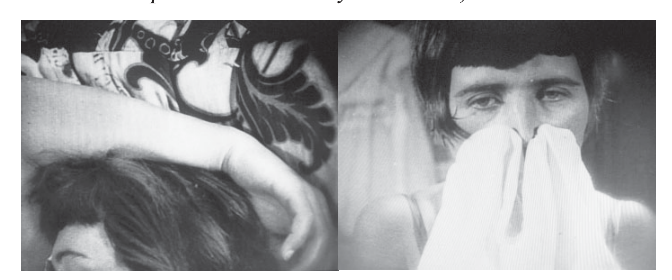
22 *За взрослыми в морщинистую воду,*
23 *Я, кажется, в грядущее вхожу,*
24 *И, кажется, его я не увижу...*



25 *Уж я не выйду в ногу с молодежью*
26 *На разлинованные стадионы,*

27 *Разбуженный повесткой мотоцикла,*


28 *Я на рассвете не вскочу с постели,*



29 *В стеклянные дворцы на курьих ножках*
30 *Я даже тенью легкой не войду...*

33 *И рождены для наслажденья бегом*
34 *Лишь сердце человека и коня,*

39 *Иль на трамвае охлестнуть Москву.*

40 *Ей некогда — она сегодня в няньках,*
41 *Все мечется — на сорок тысяч люлек*

42 *Она одна – и пряжа на руках.*

КОНЕЦ ФИЛЬМА

Над фильмом работали

Текст.....О. Мандельштам
Камера.....Д. Кауфман (Вертов)
Монтаж....Ю. Левинг

От автора

Считаю приятным долгом поблагодарить Илью Кукулина, Марка Липовецкого, Марию Майофис, Петера Роллберга, Евгения Сошкина и Сергея Ушакина за обсуждение со мной материалов настоящей книги на разных этапах ее становления; Евгения Цымбала — за фотографию Дзиги Вертова. Для оформления издания использованы визуальные материалы, находившиеся в открытом доступе в Интернете, а также из частного архива. За облегчение финансового бремени, неизбежно сопутствующего приятным путешествиям по библиотекам мира, автор благодарен Университету Дальхаузи (Галифакс, Новая Шотландия), Принстонскому университету (особенно — организаторам конференции «Тоталитарный смех») и канадскому агентству по поддержке исследований в области общественных и гуманитарных наук под не очень гуманной аббревиатурой «шарк» (SSHRC, Social Sciences and Humanities Research Council).

Библиография

Молочная смесь. Из комментариев к литературным меню. *Впервые*: Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. — М.: Водолей Publishers, 2005. С. 217—228.

Мистер Твистер в стране большевиков. История в 24 чемоданах. *Печатается впервые*.

Фоторобот героя. Три писателя на рандеву. *Впервые как часть публикации*: Подтекст, палиндром, метафора, шутка, цитата // Natales grate numeras?: Сборник статей к 60-летию Георгия Ахилловича Левинтона / Ред. А.К. Байбурин [и др.]. — СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. С. 309—330. *Печатается с дополнениями*.

Перекраивая наследие. Фигуры и фасоны в детской книге 1950—2000-х годов. *Впервые*: Теория моды. Весна (№ 3) // Новое литературное обозрение. 2007. С. 363—411.

Винни-Пух и новая анимационная эстетика. *Впервые*: «Кто-то там все-таки есть...»: Винни-Пух и новая анимационная эстетика // Веселые человечки: Культурные герои советского детства / Ред., сост. Кукулин И., Липовецкий М., Майофис М. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 315—353.

Реконструкция вкуса. «Дом на набережной» Ю. Трифонова. *Впервые*: Власть и сласть («Дом на набережной» Ю. Трифонова) // Новое литературное обозрение. 2005. № 75. С. 258—290.

Опыт параллельного просмотра. Вертов и Мандельштам. *Печатается впервые*.

Литература

Абашева 2008 — *Абашева М.* Роман с рекламой: Набоков и другие // Неприкосновенный запас. 2008. № 6 (62).

Агранович 2008 — *Агранович Л.* Покаяние свидетеля. Поиски сюжетов в век Чумы // Искусство кино. 2008. № 10 (Октябрь).

Адалис 2002 — *Адалис А.* Бессонница. Избранные стихи. — СПб.: Лимбус-пресс, 2002.

Аксаков 1955 — *Аксаков С.* Собр. соч.: В 4 т. — М., 1955

Александров 1983 — *Александров Г.* Эпоха и кино. — М.: Политиздат, 1983.

Александров 2000 — *Александров Ю.* Кремлевский остров // Наше наследие. 2000. № 54.

Андреева 1990 — *Андреева Е.* Гибель богов, или «Книга о вкусной и здоровой пище» // Митин Журнал. 1990. № 33. Май/июнь.

Анненский 1990 — *Анненский И.* Стихотворения и трагедии / Библиотека поэта. Большая серия. — Л.: Советский писатель, 1990.

Артизов, Наумов 1999 — Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917—1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Наумов. — М., 1999.

Ахмадулина 1997 — *Ахмадулина Б.* Робкий путь к Набокову / / Литературная газета. 1997. 22 янв.

Ахматова 1976 — *Ахматова А.* Стихотворения / Вступ. статья А.А. Суркова; сост., подготовка текста и примеч. В.М. Жирмунского. — Л.: Советский писатель, 1976.

Бабиченко 1994 — *Бабиченко Д.* Писатели и цензоры: Советская литература 1940-х годов под политическим контролем ЦК. М., 1994.

Бабиченко 1994а — Литературный фронт: История политической цензуры 1932-46 гг.: Сб. документов / Сост. Д.Л. Бабиченко. — М., 1994.

Бабиченко 1997 — Счастье литературы: Государство и писатели. 1925—1938 гг.: Документы / Сост. Д.Л. Бабиченко. — М., 1997.

Багдасарян et al. 2008 — *В. Багдасарян, И. Орлов, Й. Шнайдген, А. Федулин, К. Мазин.* Советское зазеркалье. Иностранный туризм в СССР в 1930—1980-е годы. — М.: Форум, 2008.

Багрицкий 1987 — *Багрицкий Э.* Стихи и поэмы. — М.: Правда, 1987.

Барт 2003 — *Барт Р.* Дендизм и мода // Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. — М., 2003.

Барт 2003а — *Барт Р.* К психосоциологии современного питания // Система моды. Статьи по семиотике культуры. Пер. с фр. С. Зенкина. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.

Барто 1999 — *Барто А.* Я расту. / Худ. А. Запаренко. — М., 1999.

Бартош — *Бартош Н.* Преподавание «Винни-Пуха» А.А. Милна как произведения европейского постмодернизма студентам негуманитарных специальностей. Копия: <http://winnie-the-pooh.ru/online/lib/univ.txt>.

Безродный 2008 — *Безродный М.* Ср. // Natales grate numeras?: Сборник статей к 60-летию Г.А. Левинтона. — СПб.: Изд-во Европейского университета, 2008.

Безыменский 1927 — *Безыменский А.* «Мой бэби» // Удар: Альманах / Под ред. А. Безыменского. — М.: Новая Москва. 1927. [Кн.] 1.

Белинков 1997 — *Белинков А.* Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. — М.: РИК «Культура», 1997.

Белый — Иванов-Разумник 1998 — Андрей Белый и Иванов-Разумник, Переписка. Публ. А.В. Лаврова и Дж. Мальмштада. — СПб.: Атенеум, Феникс, 1998.

Блюм 2000 — *Блюм А.* Советская цензура в эпоху тотального террора. 1929—1953. — СПб.: Академический проект, 2000.

Богданов 2001 — *Богданов И.* Старейшие гостиницы Петербурга. — СПб.: Искусство-СПБ, 2001.

Богданов К. 2001 — *Богданов К.* «Право курить»: К социальной истории курения в XX веке // Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. — СПб.: Искусство-СПБ, 2001.

Бодлер 1966 — *Бодлер Ш.* Лирика. Переводы с фр. / Сост. Е. Эткинда. Пред. П. Антокольского. — М.: Художественная литература, 1966.

Бородин 2006 — *Бородин Г.* «Союзмультфильм». Ненаписанная история // Киноведческие записки. 2006. № 80.

Бородин 2007 — *Бородин Г.* Кастрация бегемота (Из книги «Анимация подневольная») // Киноведческие записки. 2007. № 81.

Бродский 1995 — *Бродский И.* Трофейное / Пер. А. Сумеркина с авт. правкой // Сочинения Иосифа Бродского. Т. 4. — СПб.: Пушкинский фонд, 1995.

Бройтман, Краснова 2005 — *Бройтман Л., Краснова Е.* Большая Морская улица. — М.; СПб.: Центрполиграф, 2005.

Булгаков 1983—1988 — *Булгаков М.* Собрание сочинений: В 8 т. — Энн-Арбор, 1983—1988.

Бунин 1956 — *Бунин И.* Собрание сочинений: В 5 т. — М., 1956.

Бунин 1965—1967 — *Бунин И.* Собрание сочинений: В 9 т. — М.: Художественная литература, 1965—1967.

Власов 1994 — *Власов В.* Из выступления на вечере памяти В.В. Лебедева // Лебедев В.В. Из воспоминаний. Живопись, графика 1920-1930-х гг. — СПб.: Palace Edition, 1994.

Воробьев 1979 — *Воробьев В.* Капризка. Сказка. — Пермь, 1979.

Галанов 1975 — *Галанов Б.* Как создавался «Твистер» // Жизнь и творчество С.Я. Маршака. Маршак и детская литература. Сост., прим. Б. Галанов, И. Маршак, М. Петровский. — М.: Детская литература, 1975.

ГАПО 1735 — ГАПО. Ф.р. 1735. Оп. 1. Д. 63—73.

Гаспаров 1992 — *Гаспаров Б.* Мой до дыр // Новое литературное обозрение. 1992. № 1.

Гаспаров, Паперно 1975 — *Гаспаров Б., Паперно И.* «Крокодил» К.И. Чуковского: К реконструкции ритмико-семантических аллюзий // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1975.

Гаспаров 1987 — *Гаспаров М.* Маршак и время // Даугава. № 11. 1987.

Гаспаров 2000 — *Гаспаров М.* Записи и выписки. — М.: Новое литературное обозрение, 2000.

Гаспаров 2001 — *Гаспаров М.* О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. — СПб.: Азбука, 2001.

Гасснер, Гиллен 1994 — *Гасснер Х., Гиллен Э.* От создания утопического порядка к идеологии умиротворения в свете эстетической действительности // Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. [Каталог выставки.] Государственный Русский Музей. — СПб.; Бремен, 1994.

Гейзер 2006 — *Гейзер М.* Маршак. — М.: Молодая гвардия, 2006.

Герцен 1958. — *Герцен А.* Былое и думы. [Части 1—3]. — М., 1958

Герчук 1982 — *Герчук Ю.* Удивительные приключения «Багажа» // Художник В. Лебедев делает книгу: С. Маршак. В. Лебедев. Багаж. — М.: Советский художник, 1982.

Герчук 1990 — *Герчук Ю.* Владимир Лебедев. Альбом / Сост. И.С. Вискова. — М.: Изд-во «Советский художник», 1990.

Гитович 1995 — *Гитович С.* Из воспоминаний // Воспоминания о М. Зощенко. — СПб.: Художественная литература, 1995.

Глоцер 1987 — *Глоцер В.* Художники детской книги о себе и своем искусстве. Статьи, рассказы, заметки, выступления. Сост., коммент. В. Глоцера. — М.: Книга, 1987.

Глоцер 2005 — «Это город Ленинград»: Стихи, рассказы, сказка и повесть / Сост., предисл., коммент. В. Глоцера. — СПб.: Детгиз-Лицей, 2005.

Голявкин 2001 — *Голявкин В.* Моя собака Пташка / Худ. В. Лесников. — М., 2001.

Гончаров 1993 — *Гончаров И.* Обломов. — СПб.

Гудкова 2009 — *Гудкова В.* «Многих этим воздухом и просквозило...»: Антиамериканские мотивы в советской драматургии (1946—1954) // Новое литературное обозрение. 2009. № 95.

Гумилев 1991 — *Гумилев Н.* Избранное / Сост., коммент. И.А. Панкеева. — М.: Просвещение, 1991.

Десятов 2003 — *Десятов В.* Что такое «Хорошо-с» (Набоков, Маяковский и нимфетки) // В. Десятов, А. Куляпин. Прозрачные вещи: Очерки по истории литературы и культуры XX века. — Барнаул, 2001.

Десятов 2007 — *Десятов В.* Паразит в Парадизе («Клоп» В. Маяковского под лупой В. Набокова) // Nabokov Online Journal. 2007. Vol. I. <http://etc.dal.ca/noj/volume1/articles/DESYATOV.pdf>.

Детский сборник 2003 — Детский сборник: Статьи по детской литературе и антропологии детства. — М., 2003.

Добренко 1997 — *Добренко Е.* Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. — СПб., 1997.

Добренко 2000 — *Добренко Е.* Соцреализм и мир детства // Соцреалистический канон.

Долинин 2004 — *Долинин А.* Комментарии // Набоков В. Лолита. — СПб.: Вита Нова, 2004.

Достоевский 1956-1958 — *Достоевский Ф.* Собрание сочинений: В 10 т. — М.: Госуд. изд-во художественной литературы, 1956—1958.

Драгунский 2002 — *Драгунский В.* Денискины рассказы. Хитрый способ / Худ. В. Долгов. — М., 2002.

Есенин 1970 — *Есенин С.* Собрание сочинений: В 3 т. — М.: Правда, 1970.

Етоев 2001 — *Етоев А.* Душегубство и живодерство в детской литературе. — СПб., 2001.

Ефремов 2003 — *Ефремов А.* Эволюция представлений о грехе в детской литературе. — М., 2003.

Иванов 2001 — *Иванов Вс.* Дневники. — М.: Наследие, 2001.

Житков 1933 — *Житков Б.* Что нужно взрослым от детской книги // Звезда. № 7. 1933.

Забытый экспромт В. Пяста — Забытый экспромт В. Пяста / Публ. Р. Тименчика // De Visu. 1994. № 5/6.

Загидуллина 2005 — *Загидуллина М.* Время колокольчиков, или «Ревизор» в «Незнайке» // Новое литературное обозрение. № 76. 2005.

Заславский 1937 — [*Заславский Д.*] О художниках-пачкунах // Правда. 1 марта 1936. Цит. по: Против формализма и натурализма в искусстве. Сборник статей. — М.: ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1937.

Заходер 2002 — *Заходер Борис.* Приключения Винни-Пуха (Из истории моих публикаций) // Вопросы литературы. 2002. № 5.

Зензинов 1927 — *Зензинов В.* Железный скрежет. Из американских впечатлений. Париж: La Presse Franqaise & Étrangére, 1927.

Зощенко 1968 — *Зощенко М.* Избранные произведения: В 2 т. — Л.: Художественная литература, 1968.

Иванова 1984 — *Иванова Н.* Проза Юрия Трифонова. — М., 1984.

Илюшин 1971 — *Илюшин И.* Старый знакомый // Советская культура. 1971. № 103, 28 августа.

Ильф, Петров 1995 — *Ильф И., Петров Е.* Золотой теленок. — М.: Панорама, 1995.

Каверин 1989 — *Каверин В.* Эпилог. — М.: Московский рабочий, 1989.

Капков 2004 — *Капков С.* Эдуард Назаров: «Поначалу Винни-Пух выглядел, как взбесившийся одуванчик» // Газета. 2004. 13 сентября. Копия: <http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=71> (Доступ: 10 апреля 2008).

Катаев 1979 — *Катаев В.* Алмазный мой венец. — М.: Советский писатель, 1979.

Киплинг 1936 — *Киплинг Р.* Избранные стихи / Перевод с англ. под ред. Вал. Стенича. Вступ. ст. Р. Миллер-Будницкой. — Л.: Государственное издательство «Художественная литература», 1936.

Кичанова-Лифшиц 1982 — *Кичанова-Лифшиц, И.* Прости меня за то, что я живу. New York: Chalidze Publications, 1982.

Клейман 2004 — *Клейман Н.* Правила игры (На подступах к графике С.М. Эйзенштейна) // Клейман Н.И. Формула финала. Статьи, выступления, беседы. — М.: Эйзенштейн-центр, 2004.

Ковалева 2005 — *Ковалева Т.* Поэт Незнайка, малыши и малышки на сцене русской поэзии для детей // Новое литературное обозрение. 2005. № 76.

Колганова 1994 — *Колганова А.* «А идише левоне» Маршака // Вестник еврейского университета в Москве. № 2 (6). М.; Иерусалим, 1994.

Королев 2000 — *Королев А.* Дом на набережной: этюд о *наполеоне* // Мир прозы Юрия Трифонова. — Екатеринбург, Изд-во Уральского Государственного Университета, 2000.

Котова, Лекманов 2004 — *Котова М.*, *Лекманов О.* Плешивый щеголь (из комментария к памфлетному мемуарному роману В. Катаева «Алмазный мой венец») // Вопросы литературы. 2004. Они же при участии Л.М. Видгофа: В лабиринтах романа-загадки. Комментарий к роману В.П. Катаева «Алмазный мой венец» — М.: Аграф, 2004.

Крокодил 1974 — Крокодил. 1974. № 28.

Крокодил 1978 — Крокодил. 1978. № 23.

Кузнецов 1998 — *Кузнецов В.* Тайна гибели Есенина. По следам одной версии. — М.: Современник, 1998.

Кукулин, Майофис 2003 — *Кукулин И., Майофис М.* Детское чтение советской эпохи: несоветский взгляд // Новое литературное обозрение. 2003. № 60.

Кукулин 2005 — *Кукулин И.* Игра в сатиру, или Невероятные приключения безработных мексиканцев на Луне // Новое литературное обозрение. 2005. № 76.

Кутловская 2007 — *Кутловская Е.* Взрослый сказочник. Мультипликация как преодоление инфантильности // Независимая газета. 2007. 27 апреля. Копия: <http://www.ng.ru/saturday/2007-04-27/13_anime.html> (Доступ: 17 апреля 2008).

Лавренев 1965 — *Лавренев Б.* Собрание сочинений: В 6 т. — М.: Художественная литература, 1965.

Левин 1991 — *Левин Л.* Такие были времена: Записки литератора. — М., 1991.

Левинг 2000 — *Левинг Ю.* Комментарии // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. / Т. 3 — СПб.: Симпозиум, 2000.

Лейдерман, Липовецкий 2001 — *Лейдерман Н., Липовецкий М.* От «советского писателя» к писателю советской эпохи. Путь Юрия Трифонова. — Екатеринбург: АМБ, 2001.

Ленинград 1933 — Ленинград. Путеводитель: В 2 т. М.; Л.: ОГИЗ, 1933.

Ленинград 1947 — Ленинград. Всесоюзное Акционерное общество по иностранному туризму в Союзе ССР. — М.: Интурист, 1947.

Леонидов 1906. — *Леонидов А.* «Друзья, в дни юности, наверно...» // Водолаз. Еженедельно-художественный политико-сатирический журнал. — СПб, 1906, № 1.

Лесков 1956—1958. — *Лесков Н.* Собр. соч.: В 11 т. — М., 1956—1958

Лехциер 2007 — *Лехциер В.* Это не трубка, это сигарета: Четыре перекура по поводу простых и непростых вещей // Mixtura verborum’ 2007: Сила простых вещей: Сб. ст. / Под общ. ред. С.А. Лишаева. — Самара: Самар. гуманит. акад., 2007.

Литературная энциклопедия 1934 — Литературная энциклопедия. — М., 1929—1934. Т. 8. 1934.

Литературные манифесты 2000 — Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М., 2000.

Лишина 1963 — *Лишина Т.* Веселый, голый, худой // Сборник воспоминаний об И. Ильфе и Е. Петрове / Сост. Г. Мунблит, А. Раскин. — М.: Советский писатель, 1963.

Лотман 1998 — *Лотман Ю.* О языке мультипликационных фильмов // Лотман Ю. Об искусстве. — СПб.: Искусство-СПБ., 1998.

Лукиных 1993 — *Лукиных Н.* Беседа с Федором Хитруком. Степень невероятности // Искусство кино. 1993. № 4. Копия: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/4578> (Доступ: 2 февраля 2008).

Мазурова 2002 — *Мазурова Л.* Ежики в тумане // Литературная газета. 2002. № 10. 13—19 марта.

Майзель 1999 — *Майзель Е.* Отечества языческие вкусы (опыт новейшей смакографии) // Русский журнал. 1999. 10 декабря <www.russ.ru/ist_sovr/19991210_maizel.html>

Майофис 2008 — *Майофис М.* Милый, милый трикстер: Карлсон и советская утопия о «настоящем детстве» // Веселые человечки: Культурные герои советского детства / Ред., сост. Кукулин И., Липовецкий М., Майофис М. — М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Маликова 2002 — *Маликова М.* В. Набоков. Авто-био-графия. — СПб.: Академический проект, 2002.

Малянтович 2007 — *Малянтович Кирилл.* Аниматоры «Союзмультфильма» // Киноведческие записки. 2007. № 81.

Мандельштам 1990 — *Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 2 т. — М., 1990

Марголин 1952 — *Марголин Ю.* Путешествие в Страну Зэ-Ка. — Нью-Йорк: Изд-во Имени Чехова, 1952.

Маршак 1949 — *Маршак С.* Избранные стихи. — М.: Советский писатель, 1949.

Маршак 1970-1972 — *Маршак С.* Собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. В.М. Жирмунского, И.С. Маршака, С.В. Михалкова, А.И. Пузикова, А.Т. Твардовского. — М.: Художественная литература, 1970.

Маршак 2000 — *Маршак С.* Почта. Стихи / Худ. И. Глазов. — М., 2000.

Маршруты экскурсий по СССР 1928 — Маршруты экскурсий по СССР. Кавказ, Крым, Поволжье, Средняя Азия, Алтай, Урал, Украина, Мурман. М.: Российское Общество Туристов, 1928.

Машир 2007 — *Машир Лариса.* Два Федора // Литературная газета. 2007. № 19. Копия: <http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=240> (Доступ: 14 апреля 2008).

Маяковский 1973 — *Маяковский В.* Собрание сочинений: В 6 т. — М.: Правда, 1973.

Мережковский 2000 — *Мережковский Д.* Стихотворения и поэмы. Новая библиотека поэта. — СПб., 2000.

Мигунов 2002 — *Мигунов Е.* О Хитруке // Каталог-альманах Открытого российского фестиваля анимационного кино. — М., 2002. Копия: <http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=69> (Доступ: 14 апреля 2008).

Милн 2000 — *Милн Алан.* Винни Пух. Дом в Медвежьем Углу / Пер. с англ. Т.А. Михайловой и В.П. Руднева; Аналитич. ст. и коммент. В.П. Руднева — М.: Аграф, 2000.

Мир прозы Юрия Трифонова 2000 — Мир прозы Юрия Трифонова: Сб. ст. / Рос. гос. гуманит. ун-т; Акад. рус. соврем. словесности; Ред. журн. «Знамя»; Сост. Н.Б. Иванова, А.П. Шитов. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000.

Митурич 1971 — *Митурич М.* Ритм стиха и рисунка // «Я думал, чувствовал, я жил». — М.: Советский писатель, 1971.

Михайлов 2002 — *Михайлов А.* Обретение Пруста // Иностранная литература. 2002. № 7.

Молок 1961 — *Молок Ю.* Путь одной детской книги [Об иллюстрациях В.М. Конашевича к ряду изданий “Пожара”]. Искусство книги. Вып. второй. 1956—1957. — М., Искусство, 1961.

Муравьев 1999 — *Муравьев В.* Московские слова и словечки. — М., ИзографЪ, 1999.

Набоков 1997 — *Набоков В.* Лолита // Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. — СПб.: Симпозиум, 1997.

Набоков 2000 — *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. — СПб.: Симпозиум, 2000.

Никитаев 1992 — *Никитаев А.* Ничевоки: Материалы к истории и библиографии // De visu. 1992. № 0.

Нимвицкая 1963 — *Нимвицкая Л.* Дружные // Театральная жизнь. 1963. № 8.

Носов 1982 — *Носов Н.* Огурцы. — М., 1982.

Носов 1990 — *Носов Н.* Приключения Незнайки и его друзей / Ил. А. Лаптева и Г. Валька. — М., 1990.

Олеша 1927 — *Олеша Ю.* Зависть. Роман. — М.; Л.: Земля и фабрика, 1927.

Осповат — *Осповат А.* «Мосье Бопре: литературная генеалогия, сюжетная функция» // Пушкинский юбилейный. — Иерусалим, 1999.

От Рюрика Рока чтение 1921 — От Рюрика Рока чтение, Ничевоко-поэма. — М., 1921.

Пантелеев 1984 — *Пантелеев А.* Маршак и Людоед // Собрание сочинений: В 4 т. — Л.: Детская литература, 1984.

Паперный 1996 — *Паперный В.* Культура Два. — М.: Новое литературное обозрение, 1996.

Патера 1983 — *Патера Т.* Обзор творчества и анализ московских повестей Ю. Трифонова. — Энн-Арбор: Ардис, 1983.

Пахомов 1982 — *Пахомов А.* «Рассказ о неизвестном герое» // Пахомов А. Про свою работу в детской книге. — М.: Детская литература, 1982.

Петров 2001 — *Петров Е.* Мой друг Ильф. — М.

Петровский 1987 — *Петровский М.* «Доктор Фрикен? Что такое?..» // Литературная газета. 1987. № 46 (5164), 11 ноября

Петровский 2006 — *Петровский М.* Самуил Маршак. Вот какой рассеянный. Странный герой с Бассейной улицы // Книги нашего детства. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006.

Пильняк 1933 — *Пильняк Б.* О-Кэй. Американский роман. — М.: Федерация, 1933.

Писатели Пермской области 1985 — Писатели Пермской области: Библиографический справочник. — Пермь, 1985.

Полякова, Файнштейн 1988 — *Полякова О. Файнштейн Ф.* Решения сценического пространства: Спектакли Государственного академического центрального театра кукол под рук. С.В. Образцова. — М.: СТД РСФСР, 1988.

Пригов 2000 — *Пригов Д.* Живите в Москве. Рукопись на правах романа. — М., 2000.

Прутков 1998 — *Прутков К.* Сочинения Козьмы Пруткова. Избранные страницы. — М.

Пунин 1928 — *Пунин Н.* Владимир Владимирович Лебедев. — Л.: Ком-т попул. худ., 1928.

Пушкин 1962—1966 — *Пушкин А.* Полное собрание сочинений: В 10 т. — М., 1962—1966.

Ранов, Рок, Сухаребский 1920 — *Ранов А., Рок Р., Сухаребский Л.* Вам (От ничевоков чтение). — М., 1920.

Ранов 1930 — *Ранов А.* Театр санпросвета на Украине. — Харьков, 1930.

Ранов 1968 — *Ранов А.* Страж здоровья: Из истории санитарно-эпидемиологической службы Курганской области. — Челябинск, 1968.

Ревзин 2002 — *Ревзин Г.* Москва: Десять лет после СССР // Неприкосновенный запас. 2002. № 5 (25).

Ржевский 1976 — Загадочная корреспондентка Корнея Чуковского / Публ. Л. Ржевского // Новый журнал. 1976. № 123.

Розинский 2005 — *Розинский Г.* Маршак-Махаршак // Еврейские мотивы [прилож. к еженедельнику «Секрет»]. Тель-Авив. 2005. № 583. 3 июля.

Ройзман 1973 — *Ройзман М.* Все, что помню о Есенине. — М., 1973.

Рок 1923 — *Рок Р.* Сорок сороков, Диалектические поэмы Ничевоком содеянные. — М., 1923.

Ронен — *Ронен О.* Детская литература и социалистический реализм // Соцреалистический канон. СПб., 2000.

Руднев 1996 — *Руднев В.* Винни-Пух и философия обыденного языка. — М., 1996.

Савченко — *Савченко С.* Сага о Винни-Пухе как объект соционического исследования. Копия: <http://winnie-the-pooh.ru/online/lib/saga.html>.

Северянин 1990 — *Северянин И.* Стихотворения и поэмы. 1918-1941. — М.

Северянин 1995 — *Северянин И.* Собрание сочинений: В 5 т. — СПб.: Logos, 1995.

Селунская 1979 — Изменения социальной структуры советского общества. (1921 — середина 1930-х годов) / Редкол.: В.М. Селунская (отв. ред.) и др. М.: Мысль, 1979.

Синявский и Даниэль 1966 — Синявский и Даниэль на скамье подсудимых / Вступ. статьи Э. Замойской и Б. Филиппова. — Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1966.

Скарлыгина 2000 — *Скарлыгина Е.* Символика снов и мотивов предчувствия в прозе Ю. Трифонова // Мир прозы Юрия Трифонова 2000.

Собачий ящик 1921 — «Собачий ящик», или Труды Творческого бюро Ничевоков в течение 1920—1921 гг. Вып. 1. — М., 1921.

Солженицын 2000 — *Солженицын А.* Матрёнин двор. Рассказы. — М.

Соцреалистический канон 2000 // Под общю редю Х. Гюнтера и Е. Добренко. — СПб.: Академический проект, 2000.

Тименчик 2008 — *Тименчик Р.* К истории русского читателя: читатель Гумилева // Natales grate numeras?: Сборник статей к 60-летию Г.А. Левинтона. — СПб.: Изд-во Европейского университета, 2008.

Толстова 2008 — *Телешова А.* Застывшие мультфильмы. Рисунки Сергея Алимова в ЦДХ // КоммерсантЪ. 2008. № 77 (3894). 7 мая.

Толстой 1960—1965 — *Толстой Л.* Собр. соч.: В 20 т. — М. Тренин 1928 — *Тренин В.* Пище-вкусовые жанры // Новый Леф. 1928. № 2.

Трифонов 2004 — *Трифонов Ю.* Дом на набережной. (Серия «Мировая классика») — М.: АСТ; Астрель; Ермак, 2004.

Трифонова 2004 — [*Трифонова О.* Предисловие к публикации: Трифонов Ю.В.] Из дневников и рабочих тетрадей 1976—1981 гг. // Трифонов Ю. Дом на набережной. М.: АСТ; Астрель; Ермак, 2004. (Серия «Мировая классика»).

Тургенев 1960—1968 — *Тургенев И.* Полное собр. соч. и писем: В 28 т. — М.

Тынянов 1924 — *Тынянов Ю.* О литературном факте // Леф. 1924. № 2.

Эйзенштейн — *Эйзенштейн С.* Мемуары. Сост., предисл. и коммент. Н.И. Клеймана. В 2 т. — М., 1997.

Уланова 2004 — «Я не хотела танцевать...» Воспоминания Галины Улановой / Публ. Е. Беловой // Культура. 2004. № 30. 5—11 августа.

Успенский 2000а — *Успенский Э.* Любимая девочка дяди Федора / Худ. А. Шер. — М., 2000.

Успенский 2000б — *Успенский Э.* Тетя дяди Федора, или Побег из Простоквашино / Худ. В. Чижикова. — М., 2000.

Успенский 2001 — *Успенский Э.* Дядя Федор идет в школу, или Нэнси из Интернета в Простоквашино. Повесть-сказка / Худ. А. Шевченко. — М., 2001.

Файбисович 1999 — *Файбисович С.* Русские новые и неновые // Файбисович С. Эссе о главном. — М.: Новое литературное обозрение, 1999.

Фрейд 1997 — *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. — СПб.; М., 1997.

Хитрук 2008 — *Хитрук Ф.* «Профессия — аниматор»: В 2 т. / Ред.-сост. Ю. Михайлин. — М.: Livebook, 2008.

Хлысталов 2005 — *Хлысталов Э.* Тайна гибели Есенина. Записки следователя из «Англетера». М.: Яуза; Эксмо, 2005.

Ходасевич 1983 — *Ходасевич В.* Собрание сочинений. Под ред. Дж. Мальмстада, Р. Хьюза. — Ann Arbor.

Цветаева 1994-1995 — *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. — М., 1994—1995.

Чаковский 1970 — *Чаковский А.* Блаженны ли нищие духом? — М., 1970.

Чернышевский 1984 — *Чернышевский Н.* Что делать? Из рассказов о новых людях. — М., 1984.

Чудакова 1990 — *Чудакова М.* Сквозь звезды к терниям // Новый мир. 1990. № 4.

Чуковская 2007 — *Чуковская Л.* Памяти детства. Мой отец — Корней Чуковский. М.: Время, 2007.

Чуковский 1966 — *Чуковский К.* От двух до пяти. — М., 1966.

Шантыко 1983 — *Шантыко Н.* Когда стихи дружат с картинками. — М.: Малыш, 1983.

Шатин — *Шатин Ю.В.* Языковая диссимметрия и Винни-Пух // Дискурс. 1997. № 2—3. Копия: <http://winnie-the-pooh.ru/online/lib/symmetry.html>

Шварц 1990 — *Шварц Е.* Живу беспокойно... из дневников. — Л.: Советский писатель, 1990.

Шварц 1999 — *Шварц Е.* «...Я буду писателем»: Дневники и письма. — М., 1999.

Шишмарева 1994 — *Шишмарева Т.* В.В. Лебедев. Из воспоминаний. Живопись, графика 1920—1930-х гг. — СПб.: Palace Edition, 1994.

Шкаровский 1993 — *Шкаровский М.* Ленинградская проституция и борьба с ней в 1920-е годы // Невский архив. — М.; СПб., 1993.

Шредер 1987 — *Шредер Р.* «Мой год еще не наступил...»: Из бесед с Юрием Трифоновым // Литературное обозрение. 1987. № 8.

Штейнер 2002 — *Штейнер Е.* Авангард и построение нового человека. Искусство детской книги 1920-х годов. — М., 2002.

Шубинский 2008 — *Шубинский В.* Даниил Хармс. Жизнь человека на ветру. — СПб.: Вита Нова, 2008.

Щеглов 1995 — Комментарии к роману «Золотой теленок» // Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. — М.: Панорама, 1995.

Эко 2004 — *Эко У.* Эволюция средневековой эстетики / Пер. с итал. Ю.Н. Ильина. — СПб.: Азбука-классика, 2004.

Эткинд 2001 — *Эткинд А.* Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. — М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Ямпольский 2004 — *Ямпольский М.* Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. — М.: Новое литертурное обозрение, 2004.

Янгиров 2001 — *Янгиров Р.* «Друзья, бабочки и монстры». Из переписки Владимира и Веры Набоковых с Романом Гринбергом (1943—1967) / Вступ. статья, публ. и коммент. Р. Янгирова // Диаспора: новые материалы. [Т.] I. — Париж; СПб.: Atheneum; Феникс, 2001.

A Pocket Guide 1932 — A Pocket Guide to the Soviet Union / Ed. L.A. Block. Moscow; Leningrad: Vneshtorgizdat; Intourist, [1932].

Appel 1991 — *Appel A. Jr.* (Ed.). V. Nabokov. The Annotated *Lolita*. New York: Vintage, 1991.

Balina, Rudova 2005 — *Balina M., Rudova L.* Introduction to Forum: Russian Children's Literature: Changing Paradigms. Slavic and East European Journal. 2005. Vol. 49.2.

Balina 2000 — Endquote: Sots-art literature and Soviet grand style / Ed. by M. Balina. Evanston: Northwestern University Press, 2000.

Barthes 1981 — *Barthes R.* Camera Lucida / Trans. Richard Howard (N. Y., 1981).

Beck 2004 — *Beck Jerry*. Animation Art. From Pencil to Pixel, The History of Cartoon, Anime and CGI / Foreword by Jeffrey Katzenberg. New York: Harper Design Interantional, 2004.

Beckerman 2003 — *Beckerman Howard*. Animation: The Whole Story. New York: Allworth Press, 2003.

Bendazzi 1995 — *Bendazzi Giannalberto*. Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Bendazzi 2001 — *Bendazzi Giannalberto*. Alexeieff: Itinerary of a Master. Paris: Dreamland, 2001.

Benson 2006 — *Benson Tim*. The man who hated Pooh // BBC News. 6 March, 2006. Копия: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/magazine/4772370.stm> (Доступ: 5 мая 2008).

Berger 1997 — *Berger Peter*. Redeeming Laughter. The Comic Dimension of Human Experience. New York: De Gruyter, 1997.

Bergson 1911 — *Bergson Henry*. Laughter: An Essay on the Meaning of Comic. London: Macmillan, 1911.

Bowlt 1998 — *Bowlt John E.* Art // The Cambridge Companion to Modern Russian Culture / Ed. by N. Rzhevsky. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Brendon 1991 — *Brendon Piers*. Thomas Cook: 150 years of popular tourism. London: Secker & Warburg, 1991.

Buckler 2007 — *Buckler Julie A.* Mapping St. Petersburg: Imperial Text and Cityshape. Princeton^ Princeton University Press, 2007.

Clark 1981 — *Clark K.* The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

Crews 2001 — *Crews Frederick C.* Postmodern Pooh. New York: North Point Press, 2001.

Crews 1963/2003 — *Crews Frederick C.* The Pooh Perplex: A Freshman Casebook. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Dann 1996 — *Dann G.S.* The Language of Tourism. A sociolinguistic perspective. Wallingford, 1996.

De Maeged-Soëp 1990 — *De Maeged-Soëp C.* Trifonov and the Drama of the Russian Intelligentsia. Brugge, String; Ghent State University, 1990.

Dobrenko 2001 — *Dobrenko E.A.* The Making of the State Writer: Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture. Stanford: Stanford University Press, 2001.

Gillespie 1990 — *Gillespie David.* Iurii Trifonov: Unity Through Time. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Gorsuch 2003 — *Gorsuch Anne.* "'There's No Place Like Home': Soviet Tourism in Late Stalinism." Slavic Review. Vol. 62, No. 4 (Winter 2003).

Hartje 2002 — *Hartje Mary.* "Magic Realism: Humor Across Cultures." In: Comedy, Fantasy and Colonialism. Ed. by Graeme Harper. New York: Continuum, 2002.

Highet 1962 — *Highet Gilbert.* The Anatomy of Satire. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1962.

The Hippies 1967 — The Hippies: The Philosophy of a Subculture. Time. 1967. July 7.

Hoff 1983 — Hoff Benjamin. The Tao of Pooh. London: Penguin, 1983.

Johnson and Proffer 1991 — *Johnson D.B. and E. Proffer.* Interview with Véra Nabokov and Dmitri Nabokov // Russian Literature Triquarterly. 1991. No. 24.

Kolesnikoff 1991 — *Kolesnikoff Nina.* Yuri Trifonov. A Critical Study. Ann Arbor: Ardis, 1991.

Kostiainen 2002 — *Kostiainen Auvo*. “The Lure of Travel Guidebooks: The Case of Leningrad and St. Petersburg.” In: Zur Rolle der Sprache im Wandel der Gesellschaft. The Role of Language in Changes of Society. Hrsg. Von Matti Luukkainen and Riitta Pyykkö. Annales Academiae Scientiarum Fennica, Humaniora 318. Vantaa 2002.

Leslie 2002 — *Leslie Esther*. Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-Garde. London: Verso, 2002.

MacFadyen 2005 — *MacFadyen David*. Yellow Crocodiles and Blue Oranges: Russian Animated Film Since World War Two. Montrйal: McGill-Queen’s University Press, 2005.

McCleary 2002 — The Hippie Dictionary: a Cultural Encyclopedia of the 1960s and 1970s / written and compiled by John Bassett McClear. Berkeley, 2002.

McLaughlin 1982 — *McLaughlin S*. Jurij Trifonov’s *House on the Embankment*: Narration and Meaning. Slavic and East European Journal, 26, no. 4 (1982 Winter).

Mikes 1970 — *Mikes George*. Humour in Memoriam. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.

Mintz 1985 — *Sidney W. Mintz*. Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History. New York: Penguin Books, 1985.

Moёn 1933 — *Moёn Lars*. Are You Going to Russia? With a frontispiece and thirty diagrams in the text. London, Chapman & Hall Ltd, 1934.

Neville 1970 — *Neville R*. Play Power; exploring the international underground. New York, 1970.

Osborn 1968 — *Osborn Elodie*. Animation in Zagreb. Film Quarterly. Vol. 22. No. 1. Tenth Anniversary Issue. Autumn, 1968.

Paperno, Hagopian 1984 — *Paperno S., Hagopian J. V.* Official and Unnoficial Responses to Nabokov in the Soviet Union // The Achievments of Vladimir Nabokov. Cornell Nabokov Festival / Ed. by G. Gibian. Cornell: Cornell University Press, 1984.

Partridge 1990 — *Partridge C.J*. Yuri Trifonov’s the Moscow cycle: a critical study. Lewiston: E. Mellen Press, 1990.

Pavlov 1998 — *Pavlov Boris*. Animation in the Russian Hollywood of the 1920s—1930s. Animation Journal. Spring, 1998.

Rudova 2005 — *Rudova L*. «Favorite Bastard»: The Children's *Detektiv* in Post-Soviet Russia. Slavic and East European Journal. 2005. Vol. 49.2.

Schreck 2002 — *Schreck Carl*. An Apartment Building's Complicated Legacy // Capital Perspective. 2002. March-April.

Seifrid 1990 — *Seifrid Thomas*. Trifonov's *Dom na naberezhnoi* and the Fortunes of Aesopian Speech. Slavic Review. 1990. Winter. 49 (4).

Spitz 1977 — *Spitz, Shekyl A*. The Impact of Structure in Solzhenitsyn's 'Matryona's Home'. *Russian Review*. Vol. 36. No. 2 (Apr., 1977).

Steinbeck 2001 — *Steinbeck J*. A Russian Journal. With Photographs by Robert Cappa. London, 2001.

Swinglehurst 1974 — *Swinglehurst Edmund*. The Romantic Journey; the story of Thomas Cook and Victorian travel. London: Pica Editions, 1974.

Swinglehurst 1982 — *Swinglehurst Edmund*. Cook's Tours: the story of popular travel. Poole, Dorset: Blandford Press, 1982.

Trifonov 1999 — *Trifonov Y*. Another Life and The House on the Embankment / Trans. from Russian by M. Glenny. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

Wachtel 1990 — *Wachtel Andrew Baruch*. The Battle for Childhood. Creation of a Russian Myth. Stanford: Stanford University Press.

Wellins 2005 — *Wellins Mike*. Storytelling through Animation. Hingham: Charles River Media, 2005.

Williams 1996 — *Williams John T*. Pooh and the Philosophers: In Which It Is Shown That All of Western Philosophy Is Merely a Preamble to Winnie-The-Pooh. N.Y.: Dutton Books, 1996.

Wolfenstein 1954 — *Wolfenstein Martha*. Children's Humor. A Psychological Analysis. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1954.

Woll 1991 — *Woll Josephine*. Invented Truth. Soviet Reality and the Literary Imagination of Iurii Trifonov. Durham: Duke University Press, 1991.

Yurchak 2006 — *Yurchak A*. Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Ziolkowski 1983 — *Ziolkowski T*. Talking Dogs: The Caninization of Literature. In: Varieties of Literary Thematics. Princeton: Princeton University Press, 1983.

Именной указатель

Table of Contents

Upbringing by Optics: Book Illustration, Animation, and Text

Юрий Левинг

Воспитание оптикой.
Книжная графика, анимация, текст

Редактор
Г. Ельшевская
Дизайнер серии
Е. Габриелев
Корректор
Э. Корчагина
Компьютерная верстка
В. Дзядко

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО «Новое литературное обозрение»
Адрес редакции:
129626, Москва, И-626, а/я 55
Тел.: (495) 976-47-88
Факс: (495) 977-08-28
e-mail: real@nlo.magazine.ru
Интернет: http://www.nlobooks.ru

Формат 60х90/16
Бумага офсетная № 1
Печ. л. 15,5. Тираж 1000. Заказ № 1038
Отпечатано в ОАО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева,15

Издания
«Нового литературного обозрения»
(журналы и книги)
можно приобрести в магазинах:

Интернет-магазин издательства «НЛО» — www.nlobooks.mags.ru

в Москве:
«Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, 6, т. (495)924-46-80
Галерея книги «Нина» — ул. Бахрушина, 28, т. (495)959-20-94
«Гилея» — Институт ИНИОН, Нахимовский просп. 51/21, 3 этаж, т. (499)724-61-67
ГЦСИ — ул. Зоологическая, д.13, т. (495)254-06-74
Киоск «Новой газеты» на Страстном бульваре
Книготорговая компания «Берроунз» — т. (495)971-47-92
«Книжная лавка писателей» — ул. Кузнецкий мост, 18; т. (495)624-46-45
«Культ-парк» — магазин в здании ЦДХ на Крымском Валу
«Лавочка детских книг» — Старый Арбат, д.10, ТЦ «Старая улица», 3-й этаж, т. (495)973-32-82
«Москва» — ул. Тверская, 8, т. (495)629-6483, (495)797-87-17
«Московский Дом книги» — ул. Новый Арбат, 8, т. (495)789-35-91
«Молодая гвардия» — ул. Большая Полянка, т. (495)238-50-01
«Проект ОГИ» — Потаповский пер., 8/12, стр. 2, т. (495)627-56-09
«Старый свет» — книжная лавка при Литинституте. Тверской бульвар, 25 (вход с М. Бронной), т. (495)202-86-08
«У Кентавра» — РГГУ, ул. Чаянова, д.15, т. (495)250-65-46
«Фаланстер» — М. Гнездниковский пер., д.12/27, т. (495)629-88-21

в Санкт-Петербурге:

Склад издательства — Лиговский пр., д. 27/7, т. (812)579-50-04
«Академкнига» — Литейный пр., 57, т. (812)230-13-28
«Вита Нова» — Менделеевская линия, 5, т. (812)328-96-91
Киоск в Библиотеке Академии наук — ВО, Биржевая линия, 1
Киоск в Доме кино — Караванная ул., 12 (3 этаж)

«Книги и кофе» — Наб. Макарова, 10 (кафе-клуб при Центре современной литературы и искусства), т. (812)328-67-08
«Книжная лавка писателей» — Невский пр., 66, т. (812)314-47-59
«Книжная лавка» в фойе Академии художеств — Университетская наб., 17
Книжные салоны при Российской национальной библиотеке — Садовая ул., 20; Московский пр., 165, т. (812)310-44-87
Книжный магазин дизайнерской литературы и периодики «Проектор» —
Лиговский пр., 74, Лофт Проект Этажи, 4-й этаж, т. (812)715-81-91
Филиалы:
в «Кабинете графического дизайна» — Ломоносова ул, 1, 2-й этаж, т. (921)961-42-51
в помещении магазина «Надо же!» — ул. Рубинштейна, 11
«Книжный окоп» — Тучков пер., д.11/5 (вход в арке), т. (812)323-85-84
«Книжный салон» — Университетская наб., 11 (в фойе филологического факультета СПбГУ), т. (812)328-95-11
Книжный магазин-клуб «Квилт» — Каменноостровский пр., 13, т. (812) 232-33-07
«Подписные издания» — Литейный пр., 57, т. (812)273-50-53
«Порядок слов» — Наб. реки Фонтанки, 15 (магазин при РХГА), т. (812)310-50-36
«Ретро» — Стенд № 24 (1 этаж) на книжной ярмарке в ДК Крупской; ул. Обуховской обороны, 105
«Санкт-Петербургский Дом книги» (Дом Зингера) — Невский пр., 28, т. (812)448-23-57
«Фонотека» — ул. Марата, 28, т. (812)712-30-13

в Екатеринбурге:
«Дом книги» — ул. Антона Валека, т. (343)358-12-00

в Нижнем Новгороде:
«Дирижабль» — ул. Б.Покровская, д.46, т. (312)31-64-71

в Воронеже:
«Галерея»

в Красноярске:
«Русское слово» — ул. Ленина, д.28, т. (3912)27-13-60

в Ярославле:
«Книжная лавка гуманитарной литературы» — т. (4852)72-57-96

в Минске:
ИП Людоговский А.С. — ул. Козлова, 3.
ООО «МЕТ» — т. 10-375-172-84-90-21; 10-375-172-84-36-21(факс)

в Киеве:
ООО «АВР» — т. (044)273-64-07
Интернет-проект «Лавка Бабуин» — ул. Юрковская, д. 36, оф. 10, т. (044)53- 22-43
Книжный интернет-магазин Librabook — www.librabook.com.ua

в Стокгольме:
Русский книжный магазин «INTERBOK» — Hantverkargatan, 32, Stockholm, т. 08-651-11-47

а также в Интернете:
www.bolero.ru
www.lavkababuin.com/shop
www.mkniga.com
www.ozon.ru

Книга Юрия Левинга построена
на «сопряжениях далековатых идей»
и «странных сближеньях».
Ее герои – Маршак, Набоков и Маяковский,
Носов и Трифонов, Мандельштам и Дзига Вертов,
а также многочисленные иллюстраторы детских книг, –
поскольку именно детское чтение «книжек с картинками»
образует стержень и авторского повествования,
и, собственно, того «воспитания оптикой»,
про которое здесь идет речь.
Автор представляет единое пространство культуры,
где маргинальное – особенности литературных
меню или фасоны одежды персонажей –
рассмотрено в контексте столь широком
и разнообразном, что одно это
обеспечивает читателю увлекательный
интеллектуальный маршрут.

Серия "Очерки визуальности" задумана как серия "умных книг" на темы изобразительного искусства, каждая из которых предлагает новый концептуальный взгляд на известные обстоятельства.
Тексты здесь не будут сопровождаться слишком обширным иллюстративным материалом: визуальность должна быть явлена через слово – через интерпретации и версии знакомых, порой, сюжетов.
Столкновение методик, исследовательских стратегий, жанров и дискурсов призвано представить и поле самой культуры, и поле науки о ней в качестве единого сложноорганизованного пространства, а не в привычном виде плоскости со строго охраняемыми территориальными ***границами.***

ISBN 978-5-86793-765-2
9 785867 937652